طبعة ثانية (مزيدة ومنقحة)

حسين الواد

في مناهج الدراسات الأدبية



منشورات الجامعة

في مناهج الدراسات الأدبية

حسين الواد

في مناهج الدراسات الأدبية

منشورات "الجامعة"

الطبعة الاولى : يناير 1984
الطبعة الثانية (مزيدة ومنقحة)
يناير 1985

تقديم

تلتقي في هذا الكتيب مقالات وُضعت في فترات متباعدة نسبيّا، أثناء الاطلاع على هذه النظريات الحديثة والاتجاهات الجديدة التي أقبل جمهور من نقاد الأدب ودارسيه على استنباطها في البلاد الغربية منذ أصبحت الحاجة ملحّة إلى ضرورة تخطّي المنهج الذوقي التاريخي الذي كان يبسط نفوذه على الدراسة الأدبية حتى العقد الخامس من هذا القرن.

ولم يكن صاحب هذه المقالات، وهو يكتبها، يقدّر أنها ستصدر يوما مجتمعة بين دفتي كتاب، فما يذاع على الناس في جريدة يومية أو نشرية دورية لا تُرمى به الغايات التي ترمي إليها، عادة،الكتب المصنّفة.. غير أن دورا للنشر عديدة رغبت في إصدار هذه المقالات مجموعة، فحديث المناهج أصبح واعدا بعد ما كان، لسنوات قليلة مضت، يقابل بالاحتراز والاتهام.

والذي جعل صاحب هذه المقالات لا يمانع في نشرها في كتاب أمران إثنان :

الأول أن هذه المقالات تعالج، في قسمها النظري، أهمّ ما يعلق بالأدب ودرسه من قضايا، نعني قضيتي المفهوم والمنهج. فزماننا هذا يكاد يتسم، في مجال الدراسة الأدبية، بمراجعة مفهومه للظاهرة الأدبية وبالتفكير الدائم في سبل التعرّف عليها.

والثاني أن اجتماع هذه المقالات، على هذا النحو الذي يشاهَد في نظامها، يدلّ على أن نظرية الأدب ما زالت في طور النشأة والتكوين. فلكل

مدرسة، من هذه المدارس الكثيرة، مكاسب لا تُجحد وعلى كُل مدرسة مآخذ لا تنكر. وهذا أمر يجب أن نؤكد عليه حتى لا يظلّ إطلاعنا على المناهج الحديثة مؤسّسا على قناعة الاكتفاء بها. وما أحوج العرب اليوم إلى استرداد الثقة في أنفسهم بعد أن عطلوا ملكة التفكيرَ فيهم وارتاحوا للآخر يفكّر نيابة عنهم.

وقد كانت صدرت لهذا الكتيّب طبعة أولى تختلف عن هذه الطبعة الثانية، والقارىء، لا محالة، يعذر عوائق البريد وعسر الاتصال والتشاور والاتفاق، فعلى رحابة صدره معوّلنا في كلّ تقصير.

حسين الواد. تونس 27 /04 /1984

في التعامل النفساني مع الآثار الأدبية

ظهر التعامل مع الآثار الأدبية والفنية تعاملا نفسانيا في مطلع هذا القرن، في تلك الفصول والمقالات (1) التي وقف فيها سيغموند فرويد Sigmund Freud (1856 — 1939) على الأدب والفن ينشد فيهما السند لنظريته في اللا — وعي وفي الشخصية، ويلتمس مزيدا من الاتساع لدائرة الميدان الذي يتناوله العلم العلاجي التقني الذي استبد باكتشافه. وقد جاءت تلك الفصول وهذه المقالات، من التنوع على الحدّ الذي اهّلها لأن تشمل قضايا عديدة في الأدب والفن، فبدت فيها معالم النظرية النسفانية مطبقة على الآثار الأدبية والفنية جليّة التكامل والتماسك. وآية ذلك أن الناظر في ما كتبه فرويد عن الأدب سرعان ما يخرج بأن ذلك العالم النمساوي اعتنى بالاديب وبالابداع الادبي اعتناءه بالقارئ والقراءة والرمز وبأبطال الروائع القصصية والمسرحية وبأغراضها.

اعتنى فرويد بشخصية الأديب المبدع، أكثر ما اعتنى بها، في عملين اثنين (2) له، حلّل في الأول منهما شخصية الاديب الرسام العالم الايطالي ليوناردي فانشي Leonard de Vinci (1452 — 1519) ووقف في الثاني على بعض الخصائص النفسانية في شخصية الكاتب الروائي الروسي دوستويفسكي Dostoïevsky (1821 — 1881) فكشف عن أسرارها. وانطلق فرويد، في تحليل شخصية ليونار دي فانشي، من ذكرى احتفظت بها مفكرته عن طفولته الأولى. فقد روى أنه يذكر، عندما كان في المهد، أنه رأى نسرا ينزل عليه ويفتح له فمه ويضربه بذيله على شفتيه عدة مرات. نفذ فرويد من هذه الذكرى الى شخصية ليوناردي فانشي فحلّلها التحليل النفساني، وبناها بناء فسّر به، في الآن نفسه، البطء الذي اشتهر عن ذلك الرسام الايطالي في إنجاز أعماله العظيمة، وقد كان

من قبل يردّ الى تنقلاته الكثيرة، والغموض الآسر في ابتسامة الجوكوندا [3] والأسرار المحيطة بحياته العاطفية والجنسية. كان لليوناردي فانشي، حسب فرويد، انحراف جنسي على مستوى اللا-وعي تأثرت به حياته وتأثر به فنه. أما في دراسته لشخصية دوستويفسكي، فقد انطلق فرويد، من بين ما انطلق منه، من ذلك الصرع العصابي الذي كان يلم بالروائي الروسي الشهير. ومما يجدر ذكره أن فرويد إنما وقف على شخصية دوستويفسكي مصدرا ترجمة ألمانية لروايته «الاخوة كرامازوف». وقد وجد فرويد في شخصية هذا الكاتب الروائي فنانا وأخلاقيا وعصابيا وآثما. وبقدر ما مجّد فرويد الفنان في شخصية دوستويفسكي ورآه جديرا بالخلود، قسا على الانسان فيه، فهو، عنده، سجّان من سجّاني الانسانية، وهو سادي يعذب نفسه ويعذب الآخرين، ومجرم يتعاطف مع الآثمين. وهذا كله ظاهر بيّن سواء في حياة دوستويفسكي الشخصية أو في انفعالاته الباطنة مشخّصة في روايته «الاخوة كرامازوف». واذا كان فرويد قد اقتصر، في تحليله لشخصية ليوناردي فانشي على الرسام الايطالي في حدود فرديته، فإنه في دراسته لشخصية دوستويفسكي قد عرض للأثر الروائي ولصاحبه، وخرج عنهما إلى الكائن الادبي بوجه عام، يتجلى ذلك في وقوفه على إحدى اقاصيص ستيفان زفايج Stefan Zweig (1881 — 1942) في آخر تقديمه لرواية دوستويفسكي كما يتجلى في قوله : «لا يمكن أن نُرجع، بسهولة، للصدفة أن أكبر الأعمال الأدبية في جميع الأزمان، أعني مأساة أوديب لسوفوكل وهملت لشكسبير والاخوة كرامازوف لدوستويفسكي، تتعرض كلها لموضوع واحد هو قتل الأب، خاصة أن الدافع الى ارتكاب هذه الجريمة في الأعمال الثلاثة هو المنافسة النسبية على المرأة... [4] .»

واعتنى فرويد بالابداع في معظم ما كتب عن الأدب والفن، فذهب الى أن الخلق الأدبي والفني قابل لأنّ ينظر إليه في علاقته بنشاطات بشرية ثلاثة هي : اللعب والتخيل والحلم. إن الانسان، عند فرويد، يلعب طفلا ويتخيل مراهقا ويحلم أحلام يقظة وأحلام نوم. والإبداع الأدبي والفني من حيث هو نشاط بشري شبيه بهذه النشاطات البشرية الثلاثة: فهو شبيه باللعب لأنّ الطفل، وهو يلعب، يصنع عالما خاصا به ينظم أشياءه التنظيم الذي يوافق هواه فيمتع. واللعب، في نظر

فرويد، ليس ضدا للجد، وانما هو ضد للواقع. فالواقع المناهض للرغبات يتحول في لعب الطفل الى واقع موافق سائغ لاشباعها. وما أشبه الشاعر بالطفل الذي يلعب، عندما يصنع عالما من خيال يُصلِح فيه من شأن الواقع ويعتاض به عنه فينظر اليه بعين الجد. والابداع شبيه بالتخيّل لأنَّ التخيل عند المراهق يعوّض اللعب عند الطفل. إن المراهق يصوغ بالتخيل عالما محوره الأنا وقوامه الظفر بالمجد والحب. والمجد والحب أمران متصلان شديد الاتصال، إذ المجد هو الباب الذي تقتحم منه قلوب النساء فيكسب عندهن الود. والعالم الذي يصوغه المراهق عن طريق التخيل قريب من العالم الذي صاغته الانسانية في الخرافات الشعبية. ففي هذه الخرافات أبطال لا يُقهرون مهما كانت الصعاب أمامهم، وينعمون بود النساء مهما كانت العراقيل. والشبه بين العالم الذي نجده في الخرافات الشعبية والعالم الذي يتخيله المراهق، يمكن أن يعد معبرا للشبه بين عالم الروايات والأقاصيص من جهة وعالم المراهق من جهة اخرى، ففي الخرافات الشعبية يُردُّ الاشخاص الى الخير المحض والى الشر المحض وذلك على سبيل التبسيط، أما في الروايات والأقاصيص فالخير والشر نسب في الأشخاص تنزع بهم الى التقابل والتباين والتميز، وهم بذلك، في نظر فرويد، يرمزون الى التيارات المتصارعة في حياة المبدعين النفسانية. ثم ان الابداع شبيه بالحلم من حيث أنه انفلات مراقب من الرقابة، ومن حيث أن الصور فيه صور رمزية لها ظاهر ولها باطن. وقد تساءل فرويد، وهو يبحث في مسألة الابداع الأدبي والفني، عن المنابع التي ينهل منها الكتاب والفنانون فيستلهمونها الأشخاص والمواضيع والأغراض، ويستمدون منهاالمعرفة بالنفس البشرية وبأعمق خباياها، وذهب، في أكثر من مناسبة الى أن الأدباء يعلمون من أمر النفس أشياء كثيرة لم تصل الحكمة بعد الى تصورها، وأكدّ أن الشعراء قد سبقوا العلماء الى اكتشاف اللاـوعي وأنه على أطباء النفس أن يتعلّموا الكثير من دراسة الأدب.(5)

واعتنى فرويد بالقارئ في مواطن كثيرة من كتاباته عن الأدب والفن، فتساءل عن حقيقة المتعة التي نجدهامن قراءة الروائع الادبية، ووقف، فأطال الوقوف، على مصدرها وعلى نوعها. إن المبدع، حسب فرويد، يصوغ تخيلاته في

آثاره، ولكنه يصوغها صياغة فنية. فكأن الفن في الأدب رشوة يقدمها الكاتب المبدع للقارئ حتى يواصل القراءة. على أن المبدع الحقيقي، في ما يرى فرويد، هو الذي يخلع على أحلامه الشخصية طابعا فنيا يقلل من نسبة الذاتية فيها ويوفق في ذلك فيجعلها تنزع الى الانطباق على العام المشترك بين الناس، وهو أيضا الذي ينجح في التمويه فيخفي البواعث الأصلية للاحلام. واذ ذاك يمكن للقارئ أن يكسب من مطالعة الأدب شيئا من الراحة، فهو يشاهد، في الآثار العظيمة، تخيّلاته تتحقّق وتتجسّد فيُمتّع دونما شعور بالحياء أو الذنب أو الخجل. ولا يتمّ للأديب المبدع إحداث الانفعال في نفس القارئ، ولا يتم للقارئ التمتع بأثر الأديب المبدع، إلا في الموطن المشترك بينهما؛ وهذا الموطن تكوّنه، في نظر فرويد، العقد والحصارات وكل ما اختزن في اللا ـــ وعي من ذكريات الطفولة. فكأن الاديب اذن، انما يصوغ تخيلاته في آثاره، وكأن هذه التخيلات إنما تصادف تجاوبا في تخيلات القارئ فيحدث له الانفعال وتحصل المتعة ويتحقق الترويح على النفس. وهذا كله إنما يتم بقوة الرمز (6)

يتمثل الرمز في تجاوز الظواهر حدود ها البينة للدلالة على بواطن خفية. ويتجسّم من بين ما يتجسم فيه، في الصورة. فللصورة في الحلم، كما في الأدب، ظاهرها الجلي وباطنها المضمَر. وترجع قوة الرمز الى أن الظاهرة المفردة توحي بالدلالات المضمرة العديدة. ويكمن تعدد الدلالات المضمرة في تنوع العلاقة بين ظاهر الصورة وباطنها وفي إمكان تحديدها. ويحيل الرمز، في معظم الحالات، على ماض عاشه صاحبه وخلف له عقدا وحُصارات ومُركّبات تسعى الى الظهور وتبرز كلما أتيحت لها الفرصة. ومما يختص به الرمز أنه خاص ومشترك. فهو خاص في صلته بصاحبه وبالماضي الذي عاشه وخلف له تلك المخلفات، وهو مشترك في علاقته بما يرمز اليه. فالرمز، في الحقيقة، لا يشير إلا الى الاشياء المتعارفة شأنه في ذلك شأن اللغة. ولأن ما يحيل عليه الرمز من أشياءِ أمرٌ مشترك بين الناس متعارفٌ عندهم، اكتسب، رغم انطلاقه من خصوصية الأنا، صفة الاشتراك وحصل على قوة التأثير. على أن الرمز مشترك أيضا بين الناس من حيث اتصافه بالتعبيرية، أي من حيث هو كلام. والكلام، في حد ذاته، حافل بالصور، الا أن الصور فيه قابلة

للتحريف، وذلك لأنها تنبع من اللا ــ وعي. إن الدافع إذن ينطلق من اللا ــ وعي ويتنكر في اللغة صورا رمزية تدل في الآن نفسه على ذلك الذي تنكرت منه وعلى ضرورة التنكر. والتحليل النفساني هو الذي يعيدها الى المنبع ويكشف عن حقيقتها. ومن هنا اشترط فرويد في المحلل النفساني أن يكون عظيم الحظ من الثقافة. وصلة الرمز باللغة والكلام هي التي جعلت شرحه على النمط الذي تشرح به النصوص أمرا ممكنا.

واعتنى فرويد بأبطال الآثار الروائية والمسرحية وبأغراضها في ما حلل به بطلة الاقصوصة «غراديفا» Gradiva للكاتب ينسين Jensen (1873 ــ 1950) وفي ما وقف به على شخصية هملت Hamlet من كلام. وكان فرويد يتعامل مع أشخاص الآثار الروائية والفنية تعامُلَه مع الأشخاص الحقيقيين في الحياة الواقعية، وذلك لأنه كان يعتقد أن الكُتّاب إنما يسندون الى اشخاصهم الأحلام التي توافق طبائعهم. وقد أكّد فرويد، في أكثر من مناسبة، أن الابداع الادبي شبيه بالتحليل النفساني، إذ الأديب إنّما يبني الشخصية الأدبية في آثاره بناء العارف بأغوار النفوس وبواطنها، والمحلل النفساني يقوم بالعمل نفسه تقريبا. وفي هذا الموطن وقف فرويد على ما تُحدِثه بعض الآثار الأدبية في القارئ من شعور بالروعة، وهذا الشعور في حد ذاته شيء مكدِّر محزن. وقد أرجع فرويد الشعور الى أنه إنما يداهمنا كلما وجدنا أنفسنا ازاء ما يُذكّرنا بأشياء كنّا تعوّدنا عليها حتى ألِفناها ثم خزنت واسقطت في اللا ــ وعي. إن الأدب يضعنا احيانا أمام عقدة أوديب أو حيال همّ الخصي فيعاودنا الكدر ويداهمنا الحزن.

على هذه الصورة توفرت في كتابات فرويد عن الأدب والفن معالم نظرية متكاملة تحدّد تعاملا مع الكائن الأدبي لا يكاد يغفل شيئا من قضاياه. وقد كان فرويد اهتم بالأدب، أول ما اهتم به، في نطاق عنايته باللا ــ وعي (7)، فبحث فيه عما يؤكد نظريته فيه. وعندما وفّر له الأدب الدعامة التي التمسها منه لنظريته المشهورة في الشخصية عاد اليه بالسؤال وأراد أن يعرف الأسباب التي جعلت الأدب يوفر له تلك الدعامة.

وهكذا نشأ التعامل مع الأدب تعاملا نفسانيا. واذا كان فرويد قد أحاط بمعظم المسائل التي تطرحها الظاهرة الأدبية، فان منطلق السؤال عنده هو الذي جعله يقف على الأديب والإبداع الأدبي والقارئ والقراءة والرمز وعلى أبطال الآثار الأدبية وأغراضها. وقد كان لهذا التنويع في وجهة النظر أثره العميق في أعمال من تعاملوا مع الأدب التعامل النفساني بعد فرويد، فمنهم من وقف على الفنان المبدع في شخصيته (أوتو رانك Otto Rank) ومنهم من بحث في الحلم وعلاقته بالأسطورة (كارل ابراهام Karl Abraham) او في شخصيات الآثار الادبية (ارنست جونز في كتابه هملت وأوديب Ernest Jones)، وهذا يدل على أن المنهج النفساني في التعامل مع الأدب إنما تهذّب في الإطار العام الذي حدّده له مبدعه الأول.

ولقد كان لعناية فرويد بالأدب والفن، على أضواء التحليل النفساني، القيمة الجليلة في إكساب التعامل مع الأدب عمقا لم يكن له من قبل. وقد تجلّت هذه القيمة في مستويين اثنين : أحدهما تمثله تلك المكاسب التي حصلت لفهم الادب ودرسه كلما أخذنا فيهما بالتحليل النفساني، والثاني يتجسّم في تلك الجهود التي بذلت لتنفيذ نظرية فرويد أو دحضها فاقتضت من أصحابها تعمّقا في وعي الظاهرة الأدبية وأمدّت النقد الادبي بتطوّر أصبح الآن مشهودا في حقل الأبحاث الأدبية المعاصرة. وليس من مدرسة في نقد الأدب أو درسه أو تاريخه الا ولها من التعامل مع الأدب التعامل النفساني مواقف مناصرة أو مخالفة أو عداء. فما المكاسب التي جاء بها النقد النفساني ؟ وما الحجج التي يعتمدها معارضوه في الوقوف ضده ؟

من أهم المكاسب التي حققها التحليل النفساني في التعامل مع الظاهرة الأدبية، ذلك الجديد الذي جاء به سواء في فهم الصور الشعرية والتركيبية أو في وعي شخصيات أبطال الآثار المسرحية والقصصية. فالصورة الأدبية كانت، في ما سبق فرويد من مدارس النقد واتجاهاته، تعد ضربا من ضروب الزينة الأسلوبية، وتحمل على ولوع الادباء بترصيع الكلام بالأصباغ المجازية، لذلك فإن عناية الناقد إنما تتجه اليها في حدود انطباع بسيط لا يتجاوز الوقوف على ما فيها من جودة الانفراد او ابتذال الاحتذاء. أما مع فرويد وبعده، فقد حملت هذه الصور دلالات

بلغت من العمق شأوا بعيدا عندما عُدّت رمزا يُفصح عن خبايا نفسية مضمرة تحيل على اللا ـــ وعي وعلى ما في الشخصية المبدعة أو القارئة من عقد ومركبات وحُصارات يشترك فيها الجميع ويتمايز بها الأفراد في القوة والضعف والاشتداد. كان النقد الادبي قبل فرويد يكتفي بالصورة الأدبية ينظر فيها في حدود ذاتها المسطحة، فأصبح، معه وبعده، يغامر بالنفاذ الى ما وراء الصورة ويفحص ذلك الذي ترمز اليه وتستمد منه الكيان والمعنى. أما ابطال الآثار المسرحية والروائية فقد كان النقاد، قبل فرويد، ينظرون اليهم من خلال أحكام أخلاقية شتى ويصدرون في شأنهم من فنون التأويل ما إن دلّ على ولوع بالتأمل والاستنتاج، فانه يدل على استمرار استغلاقهم على الافهام، وعندما تناولهم التحليل النفساني بالدرس أرجع سلوكهم الى ماهو أبعد من الخير والشر من نزعات النفس ورئيت لهم قدرة على التحرك والتحول لم تأخذ، من قبل، حظها من العناية. ومن الأمثلة التي تساق في هذا الموطن تقريظا للمنهج النفساني في النقد، أن توانى «هملت» في الثأر لأبيه قد حير الناس طويلا (9) ولم يظفر بالتحليل المقنع، رغم عديد المحاولات، الا مع فرويد عندما أرجعه الى التجاوب الباطني مع الجريمة والى النقمة الشديدة على الأم يستحوذ عليها العم. كان تردد «هملت» في الأخذ بالثأر، يرد، من بين ما يرد اليه، الى ولوعه بالتأمل حتى ضعفت فيه القدرة على العمل، أو الى ضرب من ضروب الجبن في شخصه، بينما دلّ، عند فرويد، على ضراوة الصراع النفسي الذي يضطرم في داخلية «هملت» ويكاد يشل فيه القدرة على التنفيذ. وهكذا فان التحليل النفساني من شأنه ان يكسب تعاملنا مع الادب تجديدا مثريا للفهم والتأويل.

ومن المكاسب الجليلة التي جاء بها التحليل النفساني مطبقا على الأدب والفن، تلك القيمة التي أُسندها الى المبدعين من الكتاب والفنانين، فجعلتهم، في ما يحدثون من آثار، شبيهين بالعلماء. بل إن فرويد قد ذهب الى أبعد من ذلك عندما اعتبر كبار الادباء والفنانين أئمة في معرفة النفس وادراك خباياها. يتجلى ذلك في قوله : «إن الشعراء والقصاصين يعرفون، في ما بين السماء والأرض، أشياء كثيرة ما زالت حكمتُنا المدرسيةُ قاصرةً عن فهمها. إنهم أساتذة لنا في إدراك النفس لأنهم إنما ينهلون من ينابيع لم تدلنا العلوم بعد على المسالك المؤدية اليها»(10). وكان فرويد قد تساءل، في بداية عنايته بالآثار الادبية، عن الكيفية

التي يحصل بها الأدباء على معرفتهم بأغوار النفس وبما يضطرم فيها من خفي الأحاسيس وباطن الانفعالات، واذا أبقى التساؤل معلقا، فإنه أكد، في عديد من المرات، أن الآثار الروائية والمسرحية العظيمة تحاليل نفسانية رائعة وعلى شيء كبير من السداد. وذلك انما يدل على أن للأديب معرفة بالنفس لا تقل عن معرفة الأطباء بها.

ومن المكاسب التي أحرز عليها فهم الأدب بالمنظار النفساني أنه مكن من معرفة أعمق بالآثار الأدبية في ما يتصل بنشأتها في علاقتها بمبدعيها. فكل إبداع أدبي عظيم ينبع من أعمق انفعالات صاحبه النفسية. ويمكن للناقد، انطلاقا من الأثر، أن يطّلع على أخفى النزاعات الباطنة في نفوس المبدعين، وأن يسبر أغوارها. ومن الأدلة على ذلك أن الذين ترجموا لشكسبير ذكروا أنه إنما كتب رائعته الخالدة «هملت» بعيد وفاة والده، فليس من قبيل الصدفة إذن أن يعالج شكسبير علاقة الابن بأبيه في هذه المسرحية بالذات، وليس من قبيل الصدفة أيضا أن يعالج في مسرحيته «مكبث» Macbeth مسألة فقدان الابن فقد الفها بعيد وفاة ابنه وكان هذا الابن يسمى «هملت» (11) وهكذا فان التحليل النفساني يتدخل في تلك العلاقة الرقيقة بين الاثر وصاحبه ليوفرا مكانا لمعرفة المجهول يحمل على الصدفة او يردّ الى ما لا ندرك من البواعث.

والى جانب هذه المكاسب المعرفية، حقق التحليل النفاساني للتعامل مع الأدب مكسبا منهجيا غاية في الأهمية والنجاعة. إنه المكسب الذي جاء به الفرنسي شارل مورون Charles Mauron (1899 — 1966) (12) عندما أنشأ في منتصف هذا القرن منهجية «النقد النفساني» Psycho-critique ، وكانت غايته من ذلك أن يطور من وعي الناس بالآثار الأدبية وبنشأتها. انطلق مورون من أن عوامل ثلاثة تتدخل في الإبداع الأدبي وتؤثر فيه، وهذه العوامل هي : الوسط الاجتماعي وتاريخه، وشخصية الأديب وتاريخها، واللغة وتاريخها ووقف على العامل الثاني فجعله موضوعا للنقد النفساني. وقد أكد مورون على أن النقد النفساني يعرف حدوده ويقبلها فلا يتعداها الى ما يتجاوزها من ميادين، إنه نقد جزئي لا يطمح الى أن يحل محل النقد الكلاسيكي، وانما يسعى الى إثرائه بالاندماج فيه.

ويقوم المنهج الذي استبد مورون بانشائه على تركيب الصور المتعاودة في الأثر الادبي بعضها على بعض. فهذا التركيب يضع يد الناقد على عناصر متماثلة في الصور الأدبية تتداعى فتُكوِّن شبكة من الدلالات. ولهذه الشبكة قيمة أساسية في النقد النفساني، ومردّ ذلك الى أن مورون يرى أنه إذا كانت العبارات والأفكار قد اختارها الأديب اختيارا واعيا فان الشبكة الدلالية التي تكونها العناصر المتعاودة إنما تتصل باللا ـــ وعي وتحيل عليه. ثم إن هذه الشبكة، فضلا على ذلك، بناء مستقل عن الأبنية الواعية، ومن هنا، فهي تمثل واقعا خفيا لا يعرفه وعي الاديب الا معرفة جزئية.

على هذا النمط في الفهم والتحليل اكتشف مورون قراءة جديدة للآثار الأدبية. فبينما تهتم سائر القراءات المتعارفة بالتركيب أو الأسلوب أو البلاغة أو المعنى، تهتم القراءة النفسانية بالعلاقات التي تنسج في الآثار الادبية شبكة موضوعية ومتماسكة من الدلالات وتصل من ورائها الى اكتشاف الصور الأسطورية عند الأديب.

واذا سمحنا لأنفسنا بأن نذكر المراحل التي يقطعها النقد النفساني (13) في تعامله مع الأدب قلنا إنه يبدأ بالصور المجازية التي تتعاود بكثرة في الأثر فيستخرجها لأنها تحيل على اللا ـــ وعي. ولا يمكن، في نظر مورون، للناقد أن يكتفي بهذه الصور فيؤوِّل ظاهرها مدخلا الى الباطن الذي تشير اليه، لأنه اذا كانت الصور، في حد ذاتها، نابعة من اللا ـــ وعي فان النظام الذي جاءت عليه نظام واع. لذا فانه لابد من تركيب الصور المجازية المتعاودة بعضها على بعض. وهذا التركيب يوقفنا على عناصر في الصور تتداعى أو تتماثل فتكوّن شبكة دلالية تحيل على صور أخرى هي الأسطورية. وما يحدث للشبكة الدلالية من تحول دائب في آثار الأديب إنما يعني أن الانفعال أو الصدام أو التأزم في نفسه مستمر، وهذا الاستمرار يُمكِّن من الحصول على الأسطورة الفردية التي تستبد بالأديب، ومن الوقوف على حاله المأساوي. وهكذا فإن الناقد النفساني ينطلق من الصور المجازية المتكررة فيحصل على الشبكة الدلالية ومن الشبكة الدلالية يصل إلى الصور الاسطورية ومنها الى الحال المأسوي فيقف على الباطن الذي انطلق منه الأثر

الأدبي. وهذا الوصول لم يحصل بواسطة التأويل وانما حصل بواسطة تركيب الصور بعضها على بعض، فهو إذن نتيجة علمية موضوعية.

ما ان ظهر التعامل مع الأدب التعامل النفساني في الفصول والمقالات التي خصصها فرويد للآثار الادبية والفنية حتى انبرى النقاد يعارضونه سعيا منهم الى إبطاله. ولقد واصلت المعارضة باستمرار طائفة من أطباء النفس ومن النقاد في الأخذ بمكتشفات فرويد في النظرة الى الادب. وقد نتج عن ذلك ان أفاد التعامل مع الادب من النقد الذي وُجِّهَ للمنهج النفساني مثلما أفاد من المنهج نفسه. واذا نحن صرفنا النظر عن ردود الفعل السريعة التي اكتفى فيها أصحابها بنعت فرويد وأتباعه «بالتطفّل» على الأدب أو «بالخلط بين هذاء المرضى وابداع الأدباء» أو «بالكشف» «المجاني» عن المبدعين وحشرهم في عداد المصابين»، أو بما الى ذلك من «التهم» التي حذّر فرويد نفسه القراء من مغبة التردي في الأخذ بها ونزّه عنها ابحاثه (14)، وجدنا المصنفات الجادة التي عارضت الأخذ بالتحليل النفساني في النقد تسهم في تطوير فهم الأدب ودرسه وتاريخه. ويبدو أن ذلك إنما تم لأصحابها لأنهم جعلوا همهم من مناقشة فرويد وأتباعه ممن سار على نهجه أو خالفه على سبيل إثراء المنحى وتهذيب الطريقة، إدارك الجوانب المغفلة في الظاهرة الأدبية، أو التنبيه على القصور في استيفاء جوانب أخرى فيهاحظها من العمق.

لقد ردت طائفة كبيرة من النقاد على اصطناع المنهج النفساني في التعامل مع الأدب بمجموعة من الحجج ارتكزت على ضرورة الحذر من الركون الى اليسر في معاملة الظواهر، فمواطن اهتمام الطبيب النفساني تختلف عن مواطن اهتمام النقاد. واذا فسّرنا الصور الادبية بما يعتلج في بواطن النفس، فإن ذلك قد لا يعد تفسيرا، لاننا أرجعنا ما نعلم الى ما نجهل من جهة، ولأن الادب قد ينبع من وراء الانفعال الباطني، من جهة ثانية،فلنا جميعا عقد ومركبات مثلما لنا جميعا قلوب وكلى. وبالتالي فإن إرجاع الابداع الأدبي الى اللا ـ وعي قد لا يقدمنا كثيرا في فهم الروائع الادبية، فاذا كانت وراء الأثر العظيم حتما عقدة نفسية، فان العقدة النفسية ليست أبدا أثرا عظيما. وماذا عساه يصبح النقد الادبي اذا نحن رأينا في كل تجويف امرأة وفي كل نتوء رجلا؟!

وقد رُدَّ على الأخذ بالتحليل النفساني في تناول الآثار الأدبية بمجموعة أخرى من الحجج ناقشت الغاية منه. ففي هذا المنهج يعد الأثر وسيلة لادراك كيان غريب عنه، انه كيان الأديب الذي أبدع الأثر. وهنا لم يخرج النقد النفساني عن السبيل التي رسمها النقد الذي يُسَخِّر كل الوثائق لاعادة بناء حياة الأدباء الشخصية. فعوض أن تَرُدَّ الآثار الى الأحداث اليومية التي يعيشها الكُتّاب صارت ترد الى لا وعيهم والى ما في بواطنهم من عقد ومركبات. والنتيجة من ذلك ان الأثر يظل ثانويا إذ نتخذه تعلة لمعرفة ذات اخرى لعلها أجنبية عنه. وتبدو الحجج في هذا الموطن، ضربا من الاقرار بأن التعامل النفساني مع الآثار الادبية يكون مجديا إذا هو أقلع عن تجاوز الأثر لذات صاحبه.

ومما رد به على المنهج النفساني في فهم الأدب، عندما يصل الآثار الأدبية بلا ـــ وعي المبدع ولا ـــ وعي القارئ، يغفل ما يحيط بالآثار وبالمبدعين والقارئين من ظروف موضوعية تستمد منها الآثار جانبا من كيانها ويتأثر بها الكتاب والقراء. من ذلك مثلا أن إبداع الروائع الأدبية عمل موظّف عن وعي في معظم حالات الإنشاء ترجى منه غايات كثيرة في حالتي إبداعه وقراءته. واذا أغفلت هذه الظروف كان فهمنا للروائع الادبية والفنية مهددا بالجزئية المنقوصة أو بالخطأ الناجم عن تعميمها على ما لا يدخل في مشمولات نظرها.

إن الناظر في هذه الحجج التي رُدَّ بها على الأخذ بالتحليل النفساني في معاملة الأدب، يلاحظ، لا محالة، أنها لا تسعى الى إبطاله بقدر ما تسعى الى مناقشته. واذا كان هذا النقاش لا يخلو من وجهات نظر سديدة في جعل الأدب يحتاج في فهمه الى أكثر من منهج، فانه يبدو أمرا منطقيا له ما يبرره في تصور مورون للأشياء فلا يمكن للناس أن يقبلوا، بيسر، الحديث الذي يجلي لهم تلك الذكريات التي عملوا طويلا على نسيانها.

( ) نشر بمجلة «الحياة الثقافية» (تونس) ـــ العدد 11 (سبتمبر /أكتوبر 1980).

هوامش

1) أثبتنا في مصادر هذا البحث ومراجعه قائمة الأعمال التي تناول فيها الأدب والفن مرتبةبالترتيب الزمني.

2) نقلهما إلى العربية سمير كرم ونشرهما في كتيب أسماه « التحليل النفسي والفن » دار الطليعة، بيروت 1975.

3) ذهب فرويد إلى أن الابتسامة الساحرة في هذه اللوحة إنما عدت كذلك على مر العصور لأنها تجسد ابتسامة الأم المفقودة.

4) سيقموند فرويد : التحليل النفسي والفن. تعريب سمير كرم. ص 109

5) ورد ذلك مفصلا في مقال لجان لوي بودري عن فرويد والإبداع الأدبي في : نظرية الجماعة. نشر سوي باريس 1968 ص ص : 153 ـــ 154 ـــ 155.

6) يمكن الاستفادة في ما يخص موقف فرويد من القارىء والقراءة والرمز، من المقدمة التي صدر بها أيفون بلافال كتاب آن كلانسي : التحليل النفساني والنقد الأدبي. نشر بريفا تولوز 1973.

7) تضمن كتاب « تأويل الأحلام »، وقد كان فرويد نشره سنة 1900، إشارات الى الأدب. راجع ذلك في الترجمة العربية لهذا الآثر، وقد قام بها مصطفى صفوان. نشر دار المعارف. القاهرة 1970.

8) يعد كتاب آن كلانسي « التحليل النفساني والنقد الأدبي »، رغم اقتصارها فيه على النقاد النفسانيين الفرنسيين، من أثمن المراجع التي يلتمس فيها إنتشار المنهج النفساني في التعامل مع الأدب، فقد تتبعت فيه معظم الأطوار التي مرت بها الطريقة الفرويدية في النقد.

9) ذكر الدكتور عز الدين إسماعيل معظم التأويلات التي وضعها النقاد لتردد هملت في الثأر لأبيه وناقشها على أضواء التحليل الذي قدمه فرويد لشخصية بطل هذه الرواية، يراجع ذلك في : التفسير النفسي للأدب. دار العودة ودار الثقافة. بيروت د.ت. بداية من الصفحة 129.

10) قاما فرويد بمناسبة تحليل شخصية بطلة الأقصوصة « قراديفا » للكاتب الروائي ينسين. وقد أكثر النقاد من الاستشهاد بها في تدعيم الرأي القائل : إن القصاص محلل نفساني، لا تقل معرفته بالنفس عن معرفة الطبيب بها. راجع ذلك في مقال بودري وقد سبق ذكره ص :150. 151.

11) حسب جان لويس بودري في : فرويد والابداع الأدبي.

12) عرف مورون بطريقته في النقد في أطروحته : « من المجازات الحصارية إلى الأسطورة الفردية » نشر كورتي ـــ باريس 1963.

13) يحتاج عمل شارل مورون إلى بحث على حدة يتناول طريقته بالتقديم فأطروحته التي ذكرناها سابقا، تعد، عند جمهور واسع من الدارسين، من أجل الأبحاث التي جاءت بعد فرويد تطور من المنهج النفساني وتكسبه صرامة علمية لا سبيل إلى إنكارها. ومن الأعمال التي يمكن الرجوع إليها في الوقوف على منهج مورون، بعد كتاب آن كلانسي، المقال الذي نشر في مجلة بويتيك العدد 3 باريس 1970 وهو بقلم جافري مالمان.

14) ابتدأ فرويد تحليله لشخصية « القراديفا » لينسن بقوله : « إن حب الاطلاع متجه ذات يوم إلى الأحلام التي لم تر في النوم، وإنما أسندها القصاصون الى أشخاص تخيلوها. وقد يبدو إخضاع هذا الصنف من الأحلام للتحليل النفساني أمرا مفاجئا وعديم الجدوى، ولكن لا شيء يمنعه إذا نحن أخذناه من وجهات أخرى في النظر ».

المصادر

1 ــ قائمة الفصول والمقالات التي عرض فيها فرويد للأدب والفن بالتحليل :

- Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient(1905)
- Les caractères psychopathiques sur la scène (1905-1906)
- Délires et rêves dans la gradiva de Jensen (1906)
- La création littéraire et le rêve éveillé (1908)
- Un souvenir d'enfance de léonard de Vinci (1910)
- Le théme des trois coffrets (1913)
- Le Moise de Michel-Ange (1914)
- Quelques types de caractères dégagés par la psychanalyse (1915-1916)
- L'inquiétude étrangeté (1919)
- Dostoïevsky et le Parricide (1928)
- Essais de Psychanalyse appliquée - éd Gallimard.Paris.1933-

2 ــ المراجـــع :

- Jean Louis Baudry : Freud et la création littéraire in théorie d'ensemble.seuil Paris 1968.
- Anne CL ansier:Psychanalyse et critique littéraire.Privat Nouvelle recherche Toulouse-1973.
- Jeffrey Mehiman: "Entre psychanalyse et psycho- critique" in Poétique n° 3 Seuil.Paris .1971.
- Charles Mauron: Des métaphores obsédantes au mythe personnel. introduction à la psychocritique.Thèse.Paris.1963 . éd corti. 1963

3 ــ في اللغة العربية :

ــ عز الدين إسماعيل. التفسير النفسي للأدب. دار العودة. دار الثقافة بيروت د.ت

ــ محمد خلف الله : من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده.ط 2.عن الجامعة العربية القاهرة 1970.

ــ مصطفى سويف : الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة.دار المعارف. القاهرة 1959.

ــ سيغموند فرويد : التحليل النفسي والفن. دافنشي ــ دوستويفسكي. ترجمة سمير كرم. دار الطليعة بيروت 1975.

مفهوم «الانعكاس» في النقد الأدبي الحديث

من المفاهيم المنتشرة واسع الانتشار في الدراسات الأدبية العصرية، مفهوم يعد الأدب «مرآة» تنعكس عليها حياة «الأفراد والجماعات»، فقد أصبح من النادر أن ننظر في كتاب معاصر ينقد الادب أو يدرسه أو يؤرخ له فلا نرى صاحبه يفهم الأدب هذا الفهم في ما يتناوله من أعمال وأعلام. وإنّ ما نشاهده من حرص البحّاث على اصطناع هذا المفهوم في معظم ما يكتبون من دراسات وينشرون من كتب ومقالات عن الأدب العربي، قديمه وحديثه، ليبعث على الاعتقاد في أن «الأدب مرآة لحياة الفرد والجماعة» مذهبٌ يقوم في مصنّفات النقاد القدامى قيامَهُ في تآليف المعاصرين. وإذا نحن رأينا من نقاد الأدب، اليوم، أو من دارسيه من يعرض، بين الحين والحين، لهذا المفهوم بشيء من التجريح،عددنا ذلك نُبُوّاً عن الجماعة تزداد به القاعدة تماسكا ورسوخا. أما إذا اقترن ذلك بأنّ هذا المفهوم الذي يعدّ أصحابه الأدب مرآة لحياة صاحبه الشخصية وحياة عصره الاجتماعية، مع ما يحظى به من اتفاق المذاهب النقدية الكثيرة على اصطناعه، لم يكن من بين ما قال به العرب من مفاهيم نظروا بها الى أدبهم طيلة ما لا يقل عن أربعة عشر قرنا من الزمان، وأنه إنما حدث في الفكر الأدبي العربي منذ زمن ليس بالبعيد بِموجِب مؤثرات خارجية ومحلية طارئة، فإن التساؤل عن التاريخ الذي ظهر فيه عند العرب، وعن الأسباب التي دعت اليه، يصبح مما يتحتم علينا إنْعام النظر فيه وتجويده.

1) عند العرب القدماء :

لا يجد الناظر في كتب الأدب العربية القديمة أن أصحابها يفهمون الآثار

الأدبية هذا الفهم الذي يعدها مرآة تنعكس فيها حياة الأدباء الشخصية أو النفسية، أو حياة الجماعات الاجتماعية.

فهذا المفهوم لم يرد في كتب «التراجم والطبقات» رغم أنها تبدو من المواطن الأوفق التي يمكن أن يُلْتَمَس فيها. والآية في ذلك أن أصحابها إنما كتبوا فيها ما كتبوا، في : «ذكر العرب واشعارها، والمشهورين المعروفين من شعرائها وفرسانها وأشرافها وأيامها»،[1] فأخبروا عن : «الشعراء وأزمانهم وأقدارهم وأحوالهم في أشعارهم وقبائلهم (...) وعمّا يُستحسن من أخبار الرجل ويستجاد من شعره».[2] وهذا حقيق بأن يجري مفهوم الانعكاس على أقلامهم لو كانوا يعرفونه.

وقد درج أصحاب كتب «التراجم والطبقات» على التعريف بالأعلام الذين ذكروهم في مصنفاتهم، وعلى ذكر شواهد تستجاد لهم وتضرب أمثلة على إحسانهم، فكان أن تجاورت لديهم التراجم والمختارات، وهو تجاور كفيل بأن يظهر مفهوم الانعكاس فيها لو كانت العرب قد قالت به أو اعتمدته في فهمها الادب أو في تعاملها معه. ولكن لم يظهر شيء من ذلك لا في ما تكلم به المصنفون العرب عن أعلام الشعراء حياتهم وقبائلهم ومنازلهم، ولا في ما تحدثوا به عن الشواهد صيغها ومعانيها.

ولأن النقاد العرب القدماء لم يفهموا الأدب على أنه مرآة لصحابه أو لعصره لم يظهر مفهوم الإنعكاس لا في كتاب «فحول الشعراء» لابن سلام (توفي سنة 232 هـ) ولا في «الشعر والشعراء» لابن قتيبة (توفي سنة 276 هـ)، ولا في «طبقات الشعراء» لعبد الله بن المعتز (توفي سنة 296 هـ)، ولا في «الورقة» لمحمد بن داود بن الجرَّاح (توفي سنة 296 هـ)، ولا في ما جاء بعدها على شاكلتها من مصنفات.

ولم يرد هذا المفهوم أيضا في تلك الكتب النقدية التي اهتم أصحابها فيها بالموازنة بين الشعراء أو النظر في أشعارهم لغاية التقريظ أو التحامل أو الوساطة. ولئن هذه الكتب لتبدو أيضا من أوفق ما يلتمس فيه ذلك المفهوم الذي يعد الادب مرآة لحياة الفرد والجماعة، لأن أصحابها أوْلوا الأشعار عناية ظاهرة، إذ كانت الأغراض التي صنَّفوها من اجلها تحتم عليهم إدامة النظر في الاشعار وتقليب

الفكر في صيغها وفي معانيها، كما كانت تحتم عليهم تتبع الصيغ والمعاني عند الشاعر الواحد ولدى الشعراء العديدين سعيا وراء الوقوف على ما أخذه بعضهم من بعض، واستقصاءً لما استبد به القدماء أو انفرد به المحدثون من المعاني الشريفة والصيغ العجيبة. وحقيق بمفهوم الانعكاس أن يرد في هذه المصنفات لو كانت العرب قد قالت به، إذ الاتكاء على الترجمة الشخصية أو على خصائص البيئة مما ييسّر على الناقد تعليل التباين والتمايز والاتفاق بين الشعراء في طرق المعاني وفي صوغها، ولكنه لم يظهر لا في «الوساطة بين المتنبي وخصومه» للقاضي عبد العزيز الجرجاني (توفي سنة 366 هـ) ولا في «الموازنة بين الطائيين» للآمدي (توفي سنة 370 هـ)، ولا في «الإبانة عن سرقات المتنبي لفظا ومعنى» للعميدي (توفي سنة 433 هـ)، ولا في تلك الفصول التي لا يكاد يخلو منها كتاب في الأدب والنقد، والتي عقدها أصحابها للسرقات الادبية.

والمتأمّل في هذه المصنّفات يجد أصحابها قد صرفوا عنايتهم إلى تتبع الصيغ والمعاني يأخذها الشاعر عن الشاعر أو ينفرد بها الشاعر من دون الشعراء، فأدانوا الإتفاق على أنه : «سرقة أو إغارة أو أخذ أو تصرف..» أو تسامحوا معه لأن : «الشعر جادّة وربما وقع الحافر موضع الحافر»،[3] ولكنهم لم يذهبوا، في ما نعلم، الى أن الشعر صورة من حياة صاحبه النفسية أو الشخصية، أو من وسطه وبيئته.

ثم إن المفهوم لم يرد في تلك المصنَّفات النقدية والبلاغية النقدية التي حاول أصحابها أن يضعوا فيها مقاييس بها تُعْرَفُ جودة الشعر ويُستدَلّ على رديئه، وأن يُبيِّنوا لِمَ يَفضل الكلامُ الكلامَ، وكيف يفوقِ الحسنُ الحسنَ. لقد خرج النقاد والبلاغيون العرب من تناول المواضيع الخاصة مجسّمة في الشعراء فرداى وفي الأبيات والقصائد مفردةً إلى العام عندما رموا الى وضع مستندات نظرية للنقد،فاعتنوا بكيفية التعبير وبمدى التوفيق في ذلك، ورَدُّوا جودة الشعر إلى خصائص صياغته وأسرار معناه والى صلة بعضها ببعض، ولكنهم لم يردُّوا شيئاً من ذلك كله إلى علاقة الشعر بحياة الشاعر أو صلته ببيئته وإنّنا لنلتمس مفهوم «الإنعكاس» في كتاب «البديع» لعبد الله بن المعتز وفي «نقد الشعر» لقدامة بن جعفر (توفي سنة 334 هـ)، وفي «دلائل الاعجاز» و «أسرار البلاغة» لعبد القاهر الجرجاني (توفي سنة 471 هـ) او في «عيار الشعر» لابن طباطبا العلوي

(توفي سنة 322 هـ)، وفي «العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده» لابن رشيق القيرواني (توفي سنة 462 هـ)، وفي «مسائل الانتقاد» لابن شرف (توفي سنة 460 هـ)، أو «مناهج البلغاء وسراج الادباء» لحازم القرطاجني[4] (توفي سنة 684 هـ) فلا نجد له فيها من أثر بارز، على وفرة ما اشتغل به أصحابها فيها من مسائل عالقة بالشعر والشعراء.

والمتأمل في ما تحدث به النقاد العرب القدماء عن االشعر وحدِّه، والشاعر وصفاته وعن القصيد وأقسامه، وعن الإبداع والإتّباع، والطبع والرويّة، وعن دواعي الشعر و «تاراته»، وعما يُستهجن منه ويُستجاد، سرعان ما يلاحظ أنّهم لا يصلون بين الشعر والشاعر هذا الوصل الذي يجعل من الأثر الادبي مرآة لصاحبه أو لعصره. بل إن الناظر في مؤلفات القدماء النقدية ليكاد يميل إلى أن العرب كانت تفصل بين الاشعار وأصحابها إذا ما رأى العميدي يحاجج أحد انصار المتنبي بقوله : «عافاك الله، حديثنا في الإبداع لا في الاتباع، وفي الآداب لا في الأنساب»،[5] أو شاهد القاضي عبد العزيز الجرجاني يرد على الذين يحاولون الغض من الشعراء في معتقدهم فيقول : «والدِّين بمعزل عن الشعر».[6]

وإذا كنا نرى بين الحين والحين، من النقاد العرب المعاصرين من يذهب الى أن العرب القدماء كانوا يفهمون الأدب على أنه مرآة لحياة صاحبه أو نفسه، أو على أنه صورة لمجتمعه، فإن ذلك لم يتم لهم إلا بعد تأويل قد لا يفي بالحاجة منه إلا إذا حُمِّل الكلام ما لا يطيق من إرهاق الاستنتاج وتكلّف التخريج.[7]

وفي الحقيقة فإنه بإمكان أي قارئ لأي أثر من الآثار النقدية العربية القديمة أن يظفر بجمل تتفاوت في القلة والكثرة من كتاب لآخر، وتوحي بأن مفهوم الانعكاس مما قالت به العرب، في ماضيها البعيد، من مفاهيم الأدب والنقد. فقد نرى ذلك، على سبيل المثال، في قول ابن سلام الجمحي متحدثا عن عدي بن زيد : «كان يسكن الحيرة ومراكز الريف، فلان لسانه وسهل منطقه»،[8] أو في قول عبد الله بن المعتز معلقا على بيتين من الشعر لبشار بن برد : « يدلان على صحة إيمانه بالبعث»،[9] أو في قول الآمدي واقفا على إساءة من إساءات أبي تمام في غزله : «وهذا يدل على أنه ما عرف شيئا من هذا ولا شاهده ولا بلي به».[10] والناظر في هذه الأقوال وفي ما يشبهها يجد نفسه محمولاً على الذهاب إلى أن العرب

كانت تصل الاشعار بالشعراء، فتعدّها مرايا تنعكس عليها ذواتهم النفسية وتجاربهم الشخصية. وقد نرى ذلك أيضا في قول ابن رشيق متحدثا عن العرب : «كانوا قديما أصحاب خيام ينتقلون من موضع إلى آخر، فلذلك أول ما تبدأ به أشعارهم بذكر الديار (...) وكانت دوابّهم الإبل، لكثرتها وعدم غيرها (...) فلهذا أيضا خصوها بالذكر دون غيرها، ولم يكن أحدهم يرضى بالكذب فيصف ما ليس عنده»،[11] أو في قول ابن خلدون : «الشعر ديوان العرب»،[12] وهو كلام يوحي بأن العرب كانوا يصلون بين الشعر وبين البيئات التي عاش فيها الشعراء وصلا يجعل من الأدب مرآة لوسط الاديب ومجتمعه.

والذي يرى هذه العبارات في كتب القدماء يجد في نفسه من الميل الى الاعتقاد في أن العرب كانت تعد الأدب مرآة لحياة الأفراد والجماعات ما لايردعه إلا وقوفه على هذه العبارات الأخرى التى تقابل تلك وتدل، بدورها،على أن النقاد العرب كانوا يفصلون بين الشعراء وأشعارهم. وفي الحقيقة فإن هذه العبارات كثيرة جداً في مصنفات القدماء نذكر منها، على سبيل المثال، قول ابن المعتز متحدثا عن أبي العتاهية كان «يُرْمَى بالزندقة مع كثرة أشعاره في الزهد والمواعظ، وذكر الموت والحشر والنار والجنة»[13]،أو قوله ايضا متحدثا عن منصور النمري : «وكان يمدح الرشيد بالمدائح الجياد التي ليس لأحد مثلها (...) وكان يدين بالإمامة سرا، ويمدح آل الرسول، ويُعرِّض في شعره بالسلف، والرشيد لا يعلم ذلك.»،[14] وهذا يدلُّ على أن من الشعراء المكثرين والمجيدين، في نظر ابن المعتز، من كان يُبدي غير ما يُضمِر ويقول ما لا يَصدُقُ عليه، ومعنى ذلك أن الأشعار لا يمكن أن تُعتمد صورا صادقة الإخبار عن أصحابها.[15] ومن هذه العبارات نذكر أيضا قول ابن رشيق متحدثا عن الشعراء العرب المحدثين : «منهم من سلك في ذلك (مطلع القصيد) مسلك الشعراء اقتداء بهم واتباعا لما ألفته طباع الناس معهم، كما يذكر أحدهم الابل، ويصف المفاوز على العادة المعتادة، ولعله لم يركب جملا قط...».[16] وإذن فكثير مما نجده في شعر الشعراء لا صلة له لا بأزمانهم ولا بمجتمعاتهم.

ومما يؤكد أن العرب القدماء لم يفهموا الأدب هذا الفهم الذي يعده مرآة لحياة الأفراد وأحوال الجماعات أن الرواد الذين رموا إلى بعث النقد الأدبي العربي

على أساس من الماضي متين فاعتمدوا على القدماء ينقلون آراءهم ويلخصونها ويشرحونها، لم يذهبوا هم ايضا، الى القول بمفهوم «الانعكاس» في أعمالهم. فنحن لا نجد هذا المفهوم عند الشيخ حسين المرصفي في كتابه «الوسيلة الادبية» لا في ما أخذه عن القدماء من آراء ولا في ما نقد به شعر البارودي من تطبيق، ولا نجده أيضا لا في نص المحاضرات التي ألقاها الشيخ حمزة فتح الله سنة 1888 م على طلبته في دار العلوم المصرية، وقد جمعها في كتابه «المواهب الفتحية» ولا في ما شرح به الشيخ سيد بن علي المرصفي كتابي «الحماسة» و «الكامل» من كلام.

2 ـ عند العرب المعاصرين :

إذا كان مفهوم «الانعكاس» لم يرد في معظم ما أُثِرَ عن العرب القدماء من كتب النقد والبلاغة، واذا كنا لا نجده في أعمال أولئك الرواد الذين حاولوا بعث حركة النقد الأدبي مستندين الى التراث، فإن ذلك يعني أن هذا المفهوم حديث عهد بالوجود في الفكر العربي. ومثل هذه الحداثة تدعو الى التساؤل عن التاريخ الذي ظهر فيه لدى العرب، وعن العوامل والمؤثرات التي دعتهم الى الأخذ به، وعن الغايات التي قصدوا إليها من ذلك.

يعسر على الباحث أن يحصر المقال الأول والكتاب الأول الذي ظهر فيه مفهوم الانعكاس لأول مرة في البلاد العربية. فهذا المفهوم قد وفد على الفكر العربي، من بين ما وفد عليه من مظاهر التمدن الغربي وأسبابه، عندما قويت الصلة بين الحضارتين الغربية والعربية، ثم هو قد وفد على الفكر العربي من سبل عديدة في أماكن متباعدة من البلاد العربية وإن كان الزمان واحدا.

لقد وفد مفهوم الانعكاس على الفكر العربي من الشام في الربع الأخير من القرن التاسع عشر عندما حصل التواصل بينها وبين الفكر الغربي، فأخذ به من أهلها مثقفون احتكوا بالغربيين. أخذ به في اللغويات جرجي زيدان سنة 1886 في كتاب له عن اللغة العربية، وأخذ به في الأدب أديب إسحاق واليازجي ولويس شيخو في تلك المقالات التي كانت تصدر لهم في مجلة «المشرق» وفي غيرها من الدوريات.[17] ومن أبرز المؤلفات التي ورد فيها مفهوم الانعكاس عند الشوام نذكر «منهل الوارد في علم الانتقاد» لقسطاكي الحمصي، فقد أخذ فيه صاحبه بهذا

المفهوم وحاول أن يبين كيفية اصطناعه في أدبٍ مثل الأدب العربي لا نرى الصلة متينة بين الأدب والأدباء فيه فقال بعد أن أكد على ضرورة الوقوف «على حياة كل مؤلف عن طريق التاريخ والتراجم العامة أو التراجم الخاصة» حتى نفهم الأدب ونتبين فيه حياة أصحابه : «لا يكفي للحكم في نفسية المؤلف وشخصيته قراءة بعض ما كتب بل لابد من النظر والتدقيق في أكثر ما كتب».[18]

وقد وفد هذ المفهوم على الفكر العربي من مصر عن طريق أولئك الشوام الذين هاجروا إليها واشتغلوا بالصحافة والترجمة، وعن طريق أولئك المستشرقين الذين كانت تستدعيهم الجامعة الأهلية المصرية بداية من سنة 1908، سنة نشأتها، ليلقوا فيها محاضراتهم في التاريخ العربي الاسلامي، وفي الثقافة والفكر العربيين. ومن الشوام نذكر الشاعر خليل مطران فقد نشر في القاهرة، بعد أن تعلم في لبنان وسافر إلى باريس، سلسلة من المقالات النقدية، لعل أهمها، في ما نحن بصدده، مقالة «الكتّاب أمس والكتّاب اليوم»،إذ ظهر فيه مفهوم الانعكاس ظهوراً محتشما[19].أما من المستشرقين فنذكر الايطالي كارلو نالينو فقد كان لدروسه عن تاريخ الادب العربي أثر كبير في طلبته، وهو أثر تحدث عنه طه حسين بقوله : «لأول مرة تعلمنا أن الأدب مرآة لحياة العصر الذي ينتج فيه».[20]

وقد وفد هذا المفهوم أيضا على البلاد العربية عن طريق ذلك الاطلاع الذي كان لجمهور المثقفين العرب على الآداب الغربية في لغاتها الاصلية أو منقولة الى اللسان العربي، وهو اطلاع اثَّر في إنتاج الادب قبل أن يؤثر في نقده.فنحن نجد مفهوم الانعكاس عند الرافعي سنة 1906 في المقدمة التي صدّر بها ديوانه، فقد عرَّف فيها الشعر بأنه : «معنى لما تشعر به النفس، فهو من خواطر القلب إذا أفاض عليه الحس من نوره انعكس عليه الخيال، فانطبعت فيه معاني الاشياء كما تنطبع الصورة في المرآة».[21]

ونحن نجده عند العقاد والمازني وشكري، كلٌّ على حدة قبل أن تجمعهم حركة الديوان. قال العقاد يصدِّر ديوانه ويتحدث عن الشعر سنة 1916 : «هو شاهد من شواهد نهوض الامم، ومرآة يتصفح فيها الناس صور نفوسهم في كل عصر وطور، فهو التاريخ الصحيح الذي لا تكذب أسانيده ولا تختلف أرقامه».[22] ونحن نجده أساسا من الأسس النظرية التي أقام عليها أصحاب «الديوان في النقد والأدب» على لسان العقاد في قوله سنة 1921 يُعرِّف وظيفة

الشعر : «يزيد الحياة حياة كما تزيد المرآة النور نورا، فالمرآة تعكس على البصر ما يضيء عليك من الشعاع فتضاعف سطوته، والشعر يعكس على الوجدان ما يصفه فيزيد الموصوف وجودا»(23)

ويبدو أن العشرية الثانية من القرن العشرين ما كادت تنقضي حتى انتشر مفهوم الانعكاس انتشارا واسعا في الأدب العربي، فنحن نجده عند معظم الكُتّاب العرب، سواء في تلك المصنفات الكبيرة التي بدأوا يؤرخون بها الآداب العربية، أو في تلك المقالات التي كانوا يتناولون بها الأدب العربي في القديم وفي الحديث بالنقد والتقييم. وليس أدل على ذلك من أن بعضهم قد صاغ هذا المفهوم شعرا : قال عبد الرحمان شكري يمهد لاحد دواوينه :

وإنما الشعر مرآة لغانية

هي الحياة فمن سوء وإحسان

وما أن انتشر مفهوم الانعكاس وشاع في الكتابات الأدبية العربية في الربع الأول من القرن العشرين، حتى بانت مقاصد الآخذين به منه، فإلى أي الغايات أخذ العرب المعاصرون بمفهوم الانعكاس ؟

يعسر أن نحصي كلّ الغايات التي رمى إليها الأدباء العرب من اصطناع هذا المفهوم في أعمالهم الادبية والنقدية، ذلك أن هذه الغايات كانت عديدة تختلف في تعددها من أديب لآخر. ثم إن معظم النصوص الأولى التي ورد فيها مفهوم الانعكاس مفقودة في مكتباتنا. وازاء هذه العقبات رأينا أن نكتفي بالوقوف على بعض المرامي التي كانت لنقاد العرب المعاصرين من إجماعهم على اعتبار الأدب مرآة صاحبه وأحوال زمانه.

لقد أخذ بمفهوم الانعكاس ؛ أول من أخذ، جماعة من الشعراء العرب تمرّدوا على القديم وثاروا على كل من احتذى حذو القدماء في تقصيد القصائد. وقد أخذوا به بادىء ذي بدء في مقدمات دواوينهم أو في مقالات حملوا فيها على الاقتداء بالسلف في الكتابة. من ذلك مثلا ما قاله خليل مطران متحدثا عن الكتّاب أمس والكتّاب اليوم : «إن خطة العرب في الشعر لا يجب حتما أن تكون خطتنا، بل لهم عصرهم ولنا عصرنا، ولهم آدابهم وأخلاقهم وحاجاتهم وعلومهم، ولنا آدابنا وأخلاقنا وحاجاتنا وعلومنا. ولهذا وجب أن يكون شعرنا ممثلا لتصورنا وشعورنا، لا لتصورهم وشعورهم...»(24) ومن ذلك أيضا ما قاله عبد الرحمان

شكري في حملته على القديم والقدماء : «فهم إذا تغزلوا جعلوا حبيبهم مصنوعا من قمر وغصن وتل، وعين من عيون البقر، واذا رثوا قالوا إن السماء كادت تسقط لموت المرثي».(25) لقد استُغِلّ مفهوم الانعكاس إذن في الحملة على القديم والقدماء، ورُمي الشعر الذي ينسجه أصحابه على طريقة القدامى بأنه لا يصوّر العواطف الشخصية ولا يُظهر الأحداث والخصائص التي تتميز بها العصور الحديثة عن العصور الخوالي. ووجد أصحاب هذا الموقف ضالّتهم في شوقي وحافظ والمنفلوطي فحملوا عليهم تلك الحملة الشهيرة التي وسمت «الديوان في النقد والادب» بسمة الجدل المسرف في الخصومة.

على أن مفهوم الانعكاس لم يستعمل في الهجوم على القديم فحسب، بل استعمله اصحابه أيضا في التبشير بالحديث من الأدب والفكر. ومما يختص به المذهب الحديث، في نظر الداعين اليه، الصدق في التعبير عن المشاعر العميقة، وفي رسم الشخصية.

لقد كان مفهوم الانعكاس من الدعامات التي أقام عليها النقاد المحدثون مذاهبهم في النقد والادب، أخذت به جماعة «الديوان» سنة 1921 واعتمدته مقياسا في الحكم على الآثار الحديثة أوْلَها.قال العقاد : «إذا قرأت ديوان شاعر ولم تعرفه منه ولم تتمثّل لك شخصيته صادقة لصاحبه فهو إلى التنسيق اقرب منه إلى الشعر».(26) وأخذ به المهاجرة في تاريخ قريب من الذي أخذ به فيه اصحاب «الديوان» واصطنعوه للغايات نفسها التي اصطنعها من أجلها العقاد أو المازني أو شكري، وورد ذلك واضحا في قول نعيمة : «إن أول ما أبحث عنه في كل ما يقع تحت نظري باسم الشعر هو نسمة الحياة، والذي أعنيه «بنسمة الحياة» ليس الا انعكاس بعض ما في داخلي من عوامل الوجود في الكلام المنظوم الذي أطالعه».(27) وأخذ به، بعد ذلك، جلّ اعضاء جماعة أبولو، فقد دعوا، من بين مادعوا اليه، الى أن : «تعكس (القصائد الشعرية) الحياة والطبيعة ولا تردد النماذج القديمة».(28) لم تكتف هذه الحركات الثلاث بالحملة على النمط القديم المتقادم في إبداع الادب والشعر، بل بشرّ اصحابها، فرادى ومجتمعين، بالطرائق الحديثة في انتاج الآداب الحديثة. والأدب الذي دعا اليه معظم المحدثين أدب نرى فيه شخصية الأديب ونلمس فيه خصائص عصره، وذلك يعني أن وظيفته هي وظيفة المرآة تعكس الأشياء وتصوّرها.

وما أن بانت الغاية التبشيرية بالمذاهب الجديدة من اصطناع مفهوم الانعكاس في النقد الأدبي واتضحت، حتى تنكر له بعض المحافظين، فهذا مصطفى صادق الرافعي يأخذ بمفهوم الانعكاس سنة 1906 فيمهد به لديوانه ثم يتراجع في ذلك، بعد بضعة سنوات، فيرفض أن يعد القرآن مثلا مرآة لحياة العرب قبل الاسلام.[29]

ولم يقف الأمر بالأخذ بمفهوم الانعكاس عند الحملة على القديم والتبشير بالحديث، فقد ذهب النقاد والدارسون الى اصطناعه في تلك الاعمال النقدية الكثيرة التي ألفوها عن الأدب القديم والأدباء القدامى. ولعل أشهر ما اشتهر في هذا الصدد من أعمال العقاد: «ابن الرومي : حياته من شعره» فقد صدَّره بقوله : «إذا نظرنا في ديوانه وجدنا مرآة صادقة، ووجدنا في المرآة صورة ناطقة لا نظير لها في ما نعلم من دواوين الشعراء».[30] وانتشر اصطناع هذا المفهوم انتشارا واسعا في ما أصدره النقاد العرب المعاصرون من مؤلفات، حتى إنه ليعسر أن نعثر على كاتب درس الأدب أو نقده أو أرّخ له ولم يأخذ به مسلمة من المسلمات. قال شوقي ضيف، على سبيل المثال، في كتابه : «الأدب العربي المعاصر في مصر (1850 /1950)»: «الأدب في حقيقته مرآة ناصعة صافية ينعكس عليها ما يصيب أهله من أحداث عامة وظروف خاصة».[31] وقال الدكتور عبد العزيز عتيق في كتابه : «النقد الادبي» : «يتصل الأدب والنقد الأدبي اتّصالًا وثيقا بعلم النفس، فالأديب في كل ما يصدر عنه من نشاط أدبي يستلهم تجاربه العقلية والنفسية، ولهذا فالأداب مرآة عقل الاديب ونفسه».[32]

ومثل هذا الانتشار لمثل هذا المفهوم في الدراسات الادبية المعاصرة، يدعو إلى التساؤل عن المُصَوَّر في الأدب بعملية الانعكاس. فماذا يعكس الأدب في نظر النقاد العرب المحدثين ؟ فَهِمَ النقاد العرب المعاصرون «الانعكاس»، أول ما فهموه، على أنه تصوير للوجدان، فهذه العبارة تتردَّدُ كثيرا في الدراسات النقدية وفي مقدمات الدواوين، بل وفي بعض القصائد الشعرية كما في قول عبد الرحمان شكري سنة 1909 :

« ألا يا طائر الفردو   س إن الشعر وجدان. »

ويبدو أن فهم الانعكاس هذا الفهم قد أثر كبير التأثير في إنتاج العرب الأدبي طيلة النصف الأول من القرن العشرين، خاصة أنه يتلاءم مع ذلك المذهب

الرومانسي الذي تبناه معظم الشعراء العرب في هذه الفترة، فامتلأت الدواوين بالأنين والشكوى والتشاؤم، وأفعمت القصائد زفرات حارة وصرخات مخنوقة، واعتنى النقاد بعمق الآلام وصدقها يقيسونها بشتى المقاييس.

ويظهر أن طه حسين لم يرتح إلى هذا الأدب الذي أقامه أصحابه على ذكر الشجون وتصوير البؤس النفسي ورسم الحيرة فقال : «كنت أعيب على أدبائنا من أكثر من عشرين سنة أنهم يطيلون النظر إلى نفوسهم في المرآة فيتحدثون عنها ويكثرون الحديث».[33]

على أن هذا الفهم الذي يكاد يحصر الانعكاس في تصوير الوجدان لم يكن وحده هو الذي قال به الأدباء العرب المعاصرون فقد قالوا أيضا بالانعكاس تصويرا للبيئة الاجتماعية. وهذا الفهم نجده عند المازني، في بداية القرن العشرين، فقد لخَّص، في مقدمة أحد دواوينه، مفهوم الشاعر الانجليزي شلي للشعر وقارن بينه وبين مفهوم قدامة بن جعفر له في قوله : «إن الشعر هو الكلام الموزون المقفى» وخلص الى حقيقة المفهوم عنده هو فقال : «الشعر مرآة الحقائق العصرية، فالشاعر لا قِبَلَ له بالخلاص من عصره والفكاك من زمنه».[34] ثم نجده عند طه حسين في معظم مؤلفاته النقدية. ولعل طه حسين هو الذي بلغ به درجته القصوى في الوضوح والتماسك لأنَّ منهجه في النقد هو المنهج التاريخي، والتاريخ إنما يتجاوز الافراد الى الجماعات. قال طه حسين : «إلَامَ تقصد إذا عرضت لشاعر من الشعراء وأردت أن تقرأ شعره وتفهمه ثم تنقده ؟ تقصد فيما أظن الى أشياء : الأول : أن تصل الى شخصية الشاعر، فتفهمها وتحيط بدقائق نفسه ما استطعت فتعرف كيف أحس ما أحس، وكيف شعر بما شعر به، ثم كيف وصف إحساسه وأعرب عن شعوره. والثاني : أن تتخذ هذه الشخصية وما يؤلفها من عواطف وميول واهواء وسيلة الى فهم العصر الذي عاش فيه هذا الشاعر (...) فأنت لا تقصد الى فهم الشاعر لنفسه، وإنما تقصد الى فهم الشاعر من حيث هو صورة من صور الجماعة التي يعيش فيها».[35]

ويظهر أن هذين الفهمين اللذين يعدان الانعكاس تصويرا للوجدان، ورسماً للمجتمع، قد تجاورا في السيطرة على معظم الدراسات الأدبية العصرية، فالأدب يستنطق الآن عند العرب، ومنذ ما لا يقل عن ثلاثة أرباع القرن، في البحث عن

حياة الأديب، وفي الكشف عن نفسيته، وفي الوقوف على خصائص مجتمعه. وإذا تهذب مفهوم الانعكاس أكثر مما ذكرنا فلكي يُفهم الأديب في أدبه وفي مواقفه الشخصية من قضايا زمانه على أنه صورة لعصره كما في قول رجاء نقاش متحدثا عن بدر شاكر السياب (شاعر عراقي توفي 1964) : «فالسياب في ما أرى شاعر كبير ذو حساسية عميقة وخصبة، وهو سريع التأثر بما يدور حوله. وقد انعكست تلك الاضطرابات والتغييرات الكثيرة في الوطن العربي على عقله ووجدانه ومواقفه»،(36) أو لكي يعدّ الأدب انعكاسا لهياكله الذاتية أو هياكل عصره الاقتصادية الاجتماعية كما في هذه الدراسات المتأثرة بالهيكلانية الألسنية أو الهيكلانية الاجتماعية أخذا عن الغرب واقتباسا منه.

3 ــ مفهوم الانعكاس اليوم :

مازال مفهوم الانعكاس يحتل منزلته المرموقة في الدراسات الأدبية الغربية والعربية رغم أن ظهوره لا يرجع الى أقلّ من مائتي سنة. فهو يطالعنا حيثما نمرّر البصر في كتب الأدب والنقد سواء منها تلك التي يضعها علماء جامعيون أكاديميون أو جامعيون طلائعيون، أو تلك التي يطلع بها على الناس نقاد ذاع صيتهم باصطناع المدارس الحديثة والاتجاهات الجديدة أو بالدعوة الى الاخذ بها وتهذيبها وعلمنتها

فنحن نجده في ذلك الاتجاه المتقادم الذي يعدّ أصحابه الأدب مرآة لحياة مؤلفه الشخصية ينسبون إليه كل ما يصادفونه في آثاره من صفات وفعال رغم أن الغالبية الغالبة من النقاد تجدُّ اليوم في الانصراف عنه كل الجدّ بدعوى أن مستندات النظرية الادبية فيه تبدو بالية إذا هي قيست بما تحققه العلوم الحديثة من منجزات، وما نظننا في حاجة الى أن نذكر بأن هذا المذهب في النقد يقوم على تلك المعادلة العتيقة التي ترى الأدب مصنوعا يدل على الصانع مثلما تدل سائر المصنوعات على سائر الصانعين، وبأنه قد تهذب بعد ذلك شيئا فشيئا حتى بلغ من العمق شأوا بعيدا عندما اتجه به النقاد الى محاولة استكشاف حياة الاديب من أدبه، فقاربوا بين حياة الاديب وأدبه، وانتقلوا منها اليه ومنه اليها، وذهبوا الى ان الاديب ليس منزّهاً عن التخفي وعن التمويه والمبالغة فراقبوه انطلاقا من شتى الوثائق وألوان الشهادات واصناف الافادات، وجعلوا من النقد كلاماً يشرح كلاماً، كلامَ الناقد على كلام الأديب، وقالوا إن الاديب يبدع الأثر الادبي ولكن الأثر

الأدبي يصهر الأديب، فهذه كلها أشياء معروفة يكاد يعلمها الخاص والعام من المولعين بالادب أو المشتغلين به أو المعانين لقضاياه.[37]

ونحن نجده أيضا في ذلك الاتجاه الذي يرى أصحابه الأدب مرآة لحياة مؤلفه النفسية فيفهمونه اعتمادا على ما في ذات مبدعه من عقد ومركبات وحُصارات وانفصامات يردّون اليها الأعمال الأدبية ويفسرونها بتأويل الباطن وفحص أعمق أعماق الانسان. ومهما تكن الحجج التي يقدّمها أصحاب هذا المذهب في جعل ممارسة الأدب ممارسة نفسية أمرا شرعيا، ومهما يكن حظها من السداد قابلا للنقاش، فإن محاولات عديدة كتبها مؤلفوها في هذه الوجهة تُعدُّ من الطرافة والأهمية بمكان حتى عند أشد الناس عداء لاصطناع علم التحليل النفسي في تناول الادب. ومن هذه المحاولات يبقى كتاب الفرنسي شارل مورون : «من المجازات الحُصَارِيَّة إلى الأسطورة الفردية»[38] أجلّها قيمة وأحقّها بالاحترام والتقدير. وفي هذا المذهب أيضا يقارب النقاد بين حياة الأديب وأدبه فيمرون منها إليه ومنه إليها استكشافا لما نعرفه قبل الشروع في الدرس ونعتقده أو نفترضه ولَمَّا نقرأ الأثر الادبي.

ونحن نجده في هذا الاتجاه الذي يذهب أصحابه في فهم الأدب الفهم الاجتماعي، فيعدون الأثر مرآة تنعكس عليها الحياة الاجتماعية بما فيها من رقي ومن انحطاط ومن تناحر طبقي وصراع مذهبي عقائدي. وإذا كان هذا المذهب يرجع الى ما يزيد على القرن من الزمان عندما ظهرت تلك الأعمال النقدية[39] التي اتكأ مؤلفوها على اتجاهات فكرية أشادت بأثر الوسط الاجتماعي في الإبداع الادبي، فإنه قد دخلت عليه تحويرات كثيرة لعل أبلغها أثرا أبحاث رجال من أهل السياسة والأدب اعتنقوا المذهب المادي التاريخي واصطنعوه في درس الآثار الادبية، فجعلوا مفهوم الانعكاس في صميم مستنداتهم النظرية، ومن هذه الأبحاث نذكر مقالات الزعيم السياسي الروسي لينين حول تولستوي (Tolstoï) فهي مازالت تثير من التعليق ما يتخالف فيه أصحاب الصف الواحد احيانا.[40] ومن هذه الأبحاث أيضا نذكر أعمال الباحث المجري الشهير جورج لوكاتش (Lukacs) فهي مازالت تعد حُجّة في هذا الاتجاه، خاصة أن تلميذه الروحي غولدمان (Goldmann) قد واصلها وزادها تهذيبا. ومما قاله لوكاتش في هذا الذي نحن بصدده : «إن الآثار الفذة الكبرى في الأدب العالمي ترسم بدقة وعناية السيماء الفكرية لأشخاصها».[41]

ونحن نجده في هذا الإتجاه المحدث الذي يعرف بالهيكلانية، والذي يحصر أصحابه معنى الأدب في ما يسمى عندهم «بالنص»، فيعدونه منغلقا على نفسه تامّاً لا وجود له خارج الكيان اللغوي ولا إحالة له على غير ذاته. فهذا المذهب يخالف المذاهب الثلاثة السابقة في ما أقامت عليه كيانها من اعتقاد أن الادب يعكس حياة صاحبه الشخصية أو حقيقة خباياه النفسية أو وسطه الاجتماعي ومواقفه العقائدية، وينادي «بموت الأديب» وباكتفاء الآثار الادبية بنفسها لا توجّه إلى واقع آخر عداها، ولكنه يقول، هو أيضا، بمفهوم الانعكاس، فالنصوص الأدبية، في ما يعتقد الهيكلانيون تعكس صورة نفسها. ويظهر انهم إنما قالوا بهذا المفهوم لأن بهم حاجة اليه : فإذا كانت النصوص الأدبية تعكس صورة نفسها، واذا كانت كلها مغلقة، فلابد أن تكون لها قوانينها، وهذه القوانين هي التي تروم الهيكلانية الوقوف عليها. وإذا أردنا ان نحوصل اصطناع هذه الإتجاهات الأربعة مفهوم الانعكاس قلنا إن الدراسات المسيطرة في الميدان الأدبي ترى الأدب يعكس الواقع في الخيال، والأشياء في الكلمات، والكلمات في الكلمات.

على أن مفهوم الانعكاس وان استبد بالدراسات الأدبية الغربية والعربية كلّ هذا الاستبداد، واطمأن إليه نقاد كثيرون ينتمون الى المدارس العديدة والاتجاهات المتضاربة في بعض الاحيان، فأقبلوا عليه يصطنعونه في ما يكتبون من أبحاث وينشرون من دراسات، بدأ منذ زمن ليس بالبعيد يقابل بألوان من الاحتراز والشك والتجريح، وبدأت مفاهيم أخرى تنازعه المكانة التي حظي بها كل هذا الزمان.

ومن هذه المفاهيم مفهوم بدأ يلفت الأنظار اليه منذ مالا يزيد عن عشرة أعوام. إنه ذلك المفهوم الذي يعد الأدب جزءا من الواقع ومظهرا من مظاهره، فالأدب في ما يرى أصحاب هذا المفهوم لا يعكس الواقع ولا يصوره بقدر ما يحيا فيه حياته مثلما تحيا سائر الكائنات الواقعية حياتها الواقعية، والأدب من حيث هو كائن واقعي يتعامل الناس معه ضروبا من التعامل فيكتبونه وينشرونه ويقرؤونه ويدرسونه ويهملون منه ما يهملون ويراقبون ما يراقبون ويتجادلون في أمره ويختلفون في فهمه عميق الاختلاف وشديده، والآخذون بهذا المفهوم لا يتساءلون عن الأدب ما إذا كان يعكس حياة صاحبه الشخصية أو حياته الباطنية أو حياة وسطه الاجتماعية، ولا يبحثون في تلك الكيفية التي يتم بها ذلك الانعكاس، وإنما يتساءلون عن وظيفة الأدب في الحياة الاجتماعية ماهي، ويحاولون فهمه على أضوائها، وموقع السؤال عند أصحاب هذا المفهوم هو أولئك الذين يكتبون الأدب

وأولئك الذين ينشرونه ويقرؤونه ويدرسونه ويدرِّسونه،وهو ذلك الذي ينتظرونه من القراءة والكتابة. إن أصحاب هذا الاتجاه ينادون بدرس الأدب في المجتمع بعدما درس المجتمع صورة في الأدب طويلا. وهذا الاتجاه في فهم الأدب ودرسه هو الذي نادى به أساتذة وباحثون جمعتهم جامعة بوردو الفرنسية وحلقة البحث فيها، وينادي به أيضا نقاد فرنسيون كان بعضهم قد دعا منذ زمن ليس بالبعيد الى الأخذ بمفهوم «الانعكاس» واصطناعه في الادب.(42)

ومن هذه المفاهيم أيضا مفهوم بدأ الناس يكثرون عنه الحديث في هذه الأيام. وهو مفهوم ظهر في ألمانيا الغربية منذ سنوات معدودات، وأطلق عليه اصحابه مفهوم «المتعة الجمالية» وهو وجه من وجوه «نظرية التقبل» الالمانية في درس الأدب ونقده والتأريخ له. والاتجاه القائم على هذا المفهوم يرى أن درس الأدب درسا يُعنى في المقام الأول بالظروف التي يتم فيها إبداع الآثار الادبية يظل عملا منقوصا لأنه يهمل ظروف التقبل والتلقي. وليس التقبل عند أصحاب هذا المذهب عملا يتأثر به القراء فحسب، بل يتأثر به الكتّاب أيضا. وهم يريدون أن يعرفوا أي أثر يكون للقراء المقدَّرين على الكتَّاب، وأي أثر لهم في الآثار الأدبية ذاتها. والذي يعنينا الآن من هذا الاتجاه أن أصحابه يقفون ضد مفهوم الانعكاس لأنه يجعل القراءة بحثا عن صورة الواقع في الآثار الادبية، في حين أن القراءة تأثّر ومتعة فنية مؤثرة في المعطيات الواقعية ومحوّلة لها.(43)

والى جانب هذين المفهومين اللذين صدرا عن مجهودات جماعية في نطاق البحوث العلمية الجامعية المختصة، يجد المتتبع لحركة درس الأدب ونقده والتأريخ له على النطاق العالمي، محاولات أخرى كثيرة خرج اصحابها فيها عن مفهوم الانعكاس، واصطنعوا مفاهيم أخرى في درس الأدب أو دعوا الى اصطناعها. ومن هذه المحاولات نذكر مسعى الباحث الفرنسي جاك دوبوا (J. Dubois) في اعتباره الأدب مؤسسة اجتماعية، وهو مسعى يرمي الى ملء فراغ في واقع الدراسات الأدبية العصرية.(44)

إن المتأمل في تاريخ النقد الأدبي العربي يلاحظ أن العرب قد سلكوا منذ بداية القرن العشرين في درس الأدب المسلك الذي سلكه النقاد الغربيون في التعامل مع آدابهم. واذا الأدب يُعدّ في البلاد العربية، مرآة تنعكس عليها حياة الأدباء الشخصية أو حياتهم الباطنة أو حياة أوساطهم الاجتماعية، واذا بالآثار

تدرس حسب ما يقتضيه هذا الفهم من أصحابه من التماس لشخصيات الأدباء أو نفسياتهم أو مجتمعاتهم. ثم إن المتأمل في واقع الدراسات الادبية العربية يلاحظ أن أصحابها يصرون على اصطناع مفهوم «الانعكاس» فيها، حتى أصبحت المكتوبات التي تتناول الادب بالدرس تصبّ كلها في هذا المصبّ، هذا في الوقت الذي صرنا نشاهد فيه مفهوم «الانعكاس» يقابل في الغرب، بنقد تتعدُّد منطلقاته النظرية وتتنوع الغايات المرجوة منه، ويتكاثر الآخذون به، بحثا عن غيره من المفاهيم. فهل هذا يعني أن الأخذ بمفهوم الانعكاس ليس أكثر من حلقة من تلك الحلقات التي يتكون منها تاريخ درس الأدب ونقده، وهل يعني أيضا أننا سنشاهد العرب في السنوات القريبة القادمة، يثورون على مفهوم الانعكاس مثلما ثاروا، في فجر هذا القرن، على النقد البلاغي العتيق، وهل سيكون ذلك اقتداء بالغربيين واحتذاء بهم ؟.

( ) نشر بمجلة «الحياة الثقافية» (تونس) ــ العدد 7 (يناير /فبراير 1980).

إحالات

1 ــ ابن سلام الجمحي : «طبقات فحول الشعراء» تحقيق محمود محمد شاكر. دار المعارف القاهرة د.ت.ص 2.

2 ــ ابن قتيبة : الشعر والشعراء : تحقيق احمد محمد شاكر. دار المعارف. القاهرة 1966. ص 59

3 ــ قالها أبو الطيب المتنبي دفاعا عن شعره، في مواطن كثيرة من كتب كثيرة، نذكر منها على سبيل المثال : «الرسالة الموضحة في ذكر سرقات ابي الطيب المتنبي وساقط شعره» للحاتمي تحقيق دكتور محمد يوسف نجم. طبع دار صادر بيروت 1965، وفيها ناظر الحاتمي ابا الطيب.

4 ــ لا يعدم الناظر في كتاب حازم القرطاجني «مناهج البلغاء وسراج الادباء» إشارات هنا وهنالك قد يستفاد منها أن صاحبه يقول بمفهوم «الانعكاس»،ومن هذه الاشارات قوله : «المعاني صنفان : وصف أحوال الاشياء التي فيها القول، ووصف احوال القائلين او المقول على السنتهم». ص 14. وليس هذا مما يتضارب مع هذا الذي نذهب اليه من أن العرب القدماء لم يعرفوا مفهوم الانعكاس في الادب، فحازم القرطاجني قد قال في تأييد مذهبنا : «سلكت من التكلم في جميع ذلك مسلكا لم يسلكه أحد قبلي من ارباب هذه الصناعة لصعوبة مرامه، وتوعر سبيل التوصل اليه» ص 18. ثم هو قد اتكأ على ارسطو اتكاء ظاهرا، وارسطو يقول «بالمحاكاة» وإنها لفي أساس مفهوم الانعكاس.راجع هذه المواطن في النسخة التي حققها محمد الحبيب بن الخوجة. دار الكتب الشرقية. تونس 1966.

5 ــ ابو سعيد محمد بن أحمد العميدي : "الابانة عن سرقات المتنبي لفظا ومعنى". حققه ابراهيم الدسوقي البساطي. الطبعة الثانية. دار المعارف بمصر.القاهرة 1969.ص 22.

6 ــ القاضي عبد العزيز الجرجاني : "الوساطة بين المتنبي وخصومه"،حققه محمد ابو الفضل ابراهيم، وعلي محمد البجاوي. الطبعة الاولى دار احياء الكتب العربية. القاهرة 1945،ص 62.

7 ــ من الذين ذهبوا هذا المذهب نذكر الدكتور محمد زغلول سلام في قوله: «نستطيع من سياق تعريف ابن سلام وابن رشيق أن نقول إن العرب عرفوا في الشعر حقيقته، ولكنهم لم يحسنوا التعبير عنها، وجاء البلاغيون، ونقاد الشعر وقد شغلوا بظاهرة الفاظه ومعانيه وأوزانه وقوافيه، وبديعه وما الى ذلك، فلم يفطنوا الى ما وراء هذا الظاهر من أحاسيس ومشاعر، وتجارب نفسية يدور حولها الشعراء»."النقد العربي الحديث، أصوله، قضاياه، مناهجه". مكتبة الانجلو المصرية. القاهرة 1964.ص 45.

8 ــ ابن سلام : المصدر السابق ص 112.

9 ــ عبد الله بن المعتز : "طبقات الشعراء" تحقيق عبد الستار أحمد فراج. الطبعة الثانية. دار المعارف. القاهرة 1968. ص 24 .

10 ــ ذكره محمد مندور في : "النقد المنهجي عند العرب". دار نهضة مصر للطبع والنشر الفجالة. القاهرة د.ت.ص 349.

11 ــ ابن رشيق : "العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده". تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد. الطبعة الثانية. مطبعة السعادة. القاهرة 1955. الجزء الاول ص 226.

12 ــ ابن خلدون : المقدمة. تحقيق لجنة من العلماء. مطبعة مصطفى محمد. القاهرة د.ت.ص 580 .

13 ــ ابن المعتز : المصدر السابق. ص 228 .

14 ــ المصدر السابق ص 224

15 ــ لعله من المفيد أن نذكر هنا ان بعض النقاد العرب المعاصرين وجدوا مشقة في التسليم بمفهوم الانعكاس لاستعصاء الأدب القديم عليه قال قسطاكي الحمصي بعدما ساق كلمة بوفون (Buffon) «مراة المرء انشاؤه» : «إن ذلك لا يصدق دائما، فإن من يقرأ زهديات ابي العتاهية لا يصدق أن الرجل كان اطمع الناس واشدهم حرصا.» استشهد به محمد زغلول سلام في كتابه المذكور سابقا.ص 149

16 ــ ابن رشيق : المصدر السابق ج ص 224.

17 ــ انظر ذلك في «الآداب العربية في القرن التاسع عشر» للاب لويس شيخو اليسوعي. مطبعة الاباء اليسوعيين. بيروت 1926. ج2.

18 ــ نشر قسطاكي الحمصي كتابه هذا سنة 1907، وقد أخذ فيه ببعض النظريات الغربية المعروفة في زمانه في فهم الادب ونقده، وعدّ عمله ضربا من ضروب الابتكار.

19 ــ نشر هذا المقال سنة 1900، ولعل مندور قد نظر اليه في قوله : «إن الاجماع يكاد ينعقد على أن خليل مطران يعتبر رائدا للمدرسة الجديدة في الشعر العربي المعاصر». استشهد به عبد العزيز الدسوقي في «جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث». الهيئة المصرية العامة للتأليف. القاهرة 1971. ص 76

20 ــ كارلو نالينو :"تاريخ الآداب العربية من الجاهلية حتى عصر بني امية". دار المعارف. القاهرة 1954. قدم لها طه حسين ص 13.

21 ــ استشهد به عبد الحي دياب في كتابه : «التراث النقدي قبل مدرسة الجيل الجديد» دار الكتاب العربي للطباعة والنشر. القاهرة 1961. ص 71.

22 ــ استشهد به محمد خليفة التونسي في كتابه «فصول من النقد عند العقاد» مكتبة الخانجي بمصر. القاهرة د.ت ص 157.

23 ــ المصدر السابق ص 40.

24 ــ استشهد به عبد الحي دياب في كتابه المذكور سابقا ص: 96.

25 ــ ذكره الدكتور محمد زغلول سلام في كتابه : «النقد العربي الحديث، أصوله،قضاياه، مناهجه» ص 177.

26 ــ استشهد به عبد العزيز الدسوقي في كتابه «جماعة أبولو».ص 99.

27 ــ الغربال. الطبعة السادسة. دار صادر بيروت. 1964.ص 129

28 ــ ورد في كتاب «جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث» لعبد العزيز الدسوقي.ص 319.

29 ــ قال الرافعي : «وأنت إذا.. حاولت أن تستخرج من لغة القرآن ما يصف لك العرب على اخلاقهم وطباعهم ومبلغهم من العلم، فانك تحاول محالًا». تاريخ آداب العرب. دار الكتاب العربي ببيروت 1974. ج 2 ص 75.

30 ــ مطبعة حجازي طبعة ثالثة. القاهرة 1950 ص 3.

31 ــ دار المعارف القاهرة 1957 ص 1.

32 ــ طبع دار النهضة العربية للطباعة والنشر. طبعة ثانية. بيروت 1972.ص: 61.

33 ــ"خصام ونقد". دار العلم للملايين. طبعة ثانية. بيروت 1960 ص 12

34 ــ المازني «الشعر غاياته ووسائطه». استشهد به دكتور محمد زغلول سلام في كتابه المذكور سابقا.ص: 182.

35 ــ"حديث الاربعاء". دار المعارف بمصر. طبعة سنة 1951. ج 3.ص 52.

36 ــ" اصوات غاضبة في الادب والنقد". دار الاداب. بيروت 1970 ص 23.

37 ــ هذا المذهب مشروع نظريا في كتب كثيرة ومطبق على تآليف عديدة؛يعسر ضبطها وتشق الاحالة على اجودها في النظرية والتطبيق. وقد اخترنا أن نشير في مراجعته الى «Les chemins actuels de la critique» par un collectif - U.G.E. coll - 10-18- Paris 1968

38 ــ Mauron (Ch.) : «Des métaphores obsédantes au mythe personnel» Ed. Corti - Paris 1968.

39 ــ ظهرت هذه الاعمال مع تين (Taine) ومع المذهب الوضعي (Le positivisme).

40 ــ كتب لينين في ما بين 1908 و 1911 سلسلة من المقالات تحدث فيها عن الروائي الروسي الشهير ليون تولستوي، وقد وضع لها العنوان التالي : « تولستوي مرآة للثورة الروسية». ومنذ ظهرت هذه المقالات وهي تثير الجدل بين النقاد، وقد ارتكز الجدل في هذه السنوات الأخيرة حول مفهوم الانعكاس عند لينين هل هو آلي أم ليس بآلي راجع ذلك في :

Claude Prevost : « Littérature, politique, idéologie »; - Ed. Sociales - Paris 1973 - p. 145.

Pierre Machéry : « Pour une théorie de la production littéraire » - Ed. Maspero - Paris 1971 - p. 125

مسألية المناهج في التعامل مع الظاهرة الأدبية

يشهد زماننا هذا جدلا حول المناهج في التعامل مع الظاهرة الادبية لم يسبق له مثيل في ما نعرف من أعصار التاريخ الماضية، فكأن الساعة الآن هي ساعة إعادة النظر في ما حصل بعد مكاسبَ في طرائق فهم الأدب أو نقده أو درسه وتدريسه.(1) ومما أذكى الجدل وزاده حدة وتشعبا أن العلماء من كل حدب وصوب، صاروا يقبلون على الظاهرة الادبية فيتناولونها بمناهج نشأت في ميادين اختصاصهم وتهذبت، حتى كادت تصبح مناهج العلوم الانسانية بأسرها صالحة لان تُصطنع في تناول الآداب بالتعامل سواء داخل المؤسسات المدرسية من معاهد وجامعات أو خارجها.

واذا اصبحنا لا نستغرب أن تضرب مناهج العلوم الانسانية بأكثر من سهم في التعامل مع الظاهرة الأدبية، فلأن طبائع نصوص الأدب نفسها تبدو قابلة لان تقتحم بمناهج أثبتت نجاعتها بعيدا عن مجال الآداب.

فالنص الادبي في أبسط مظاهره، كلام، ولانه كذلك وَجَدت علوم اللسان إليه السبيل.

والنص الأدبي إبداع فردي، ولأنه كذلك وَجَدت العلوم المهتمة بالأفراد طريقها اليه.

والنص الادبي يُبْدِعُه فرد منغرس في الجماعة،ويتجه به الى جموع القراء لذلك تناوله علم الاجتماع بالدرس.

وهكذا الى آخر العلوم الانسانية علما علما، لكل منها طريق تسلكه الى الظاهرة الأدبية فتمتحن مناهجها عليها.

واذا كانت المناهج العلمية قد كشفت عن جوانب كانت مجهولة في النصوص الادبية، واذا كانت قد بلغت من عمق البحث الشأو البعيد، وقدمت من النتائج الأخّاذ، الآسر، فإنها كثيرا ما ينفي بعضها بعضا على مستوى المنطلق النظري أو مستوى الممارسة او مستوى النتائج. ومن شأن هذا التنافي أن يبعث على عدم الارتياح الى استقامة اصطناعها كلها، وعلى تضاربها، في التعامل مع الظاهرة الادبية، بل هو يبعث على التحرز ازاء سلامة النتائج التي أوصلت اليها، وهنا يصبح اصطناع هذه المناهج الكثيرة في التعامل مع الادب مسألة من أمّهات المسائل التي تُطْرَح على الدارسين، فكيف تفجّر المنهج النقدي الى مناهج متعددة ؟ وما هي المراحل التي قطعها التعامل مع الادب من خلال تناوب المناهج عليه ؟

اذا كان الجدل بين النقاد في الادب قديما قدم الآداب نفسها، فان الجدل في المناهج التي يتعامل بها مع الظاهرة الأدبية حديث نسبيا، إذ هو لا يرجع الى أبعد من قرن من الزمان على ما يعتقد الباحثون(2) . والسبب في ذلك على ما تقدّر دراسات كثيرة(3) أن التعامل مع الآداب، كان، الى مطلع القرن التاسع عشر بالبلاد الأوروبية، تعاملا بلاغيا بالمفهوم الذي عرفه قدماء اليونان وقدماء العرب وقدماء الغربيين للبلاغة في مصنفاتهم(4) . وبما أن هذه البلاغة، كانت قد تقننّت، على الارجح في اتصالها المتين بابداعات الفحول من الشعراء والناثرين، يدورون، في الغالب، في أفلاك ذوي النعمة والجاه، ويكتبون على شرائط تحددها الذات المتقبلة أكثر من الذات المبدعة، أو بالنص الديني يعد مثلا أعلى للإعجاز البياني، فان النظر قد انصبَّ أساسا على الآثار الادبية يستنطقها عن أسرار جودتها، ولم يتجه الى الذين ابدعوا تلك الآثار الا فيما ندر.

ومن هنا كان أكثر ما تأسس عليه المنهج البلاغي في التعامل مع النصوص الأدبية يتصل باللفظة تأتي متخيَّرة شريفة أو سوقية مبتذلة، وبالعبارة ترتاح اليها الالفاظ أو تقلق فيها، وبالكلام يَعْرَى من التشبيه والطباق والجناس أو يكثر فيه ويتزايد. واذا خرج المنهج البلاغي من هذه المشاغل فالى النظر في مدى امتثال النص الادبي الى القواعد المشترطة في نظرائه من النصوص التي استمدت منها

القواعد، فتظهر حينئذ عبارات من قبيل «الاتباع» و «الابتداع» و «السرقة» و «الاحتذاء»، أو إلى المعنى يوافق اللفظ فيشرف به أو يقصر أحدهما عن الآخر فيتهافت.

ولقد بلغ المنهج البلاغي، كما هو معلوم حدا أقصى من التهذيب حتى استحال الى مجموعة من القواعد والقيود ترهق المبدع أيّما ارهاق، ويستخدمها القارئ استخداما أصبح مع تطاول الأيام آليا لكثرة ما يعيد بعضه بعضا أيّما كان النص المدروس.

والذي يمعن النظر في هذا المنهج يلاحظ، لا محالة، أن القدامى توفّقوا به الى إثارة مسائل لم يمكنِّهم واقع المعرفة العام عندهم من حلها. ومن بين المسائل التي فطنوا اليها أن الذي تتميز به الآثار الادبية عن سائر الآثار الكلامية، خصائص دقيقة جدا لا يتبينها الا الجهابذة من النقاد، وأن الذي يُحَاكَمُ به الأدب يقع خارج الاخلاق والحكمة وخارج الصدق والكذب، وأن للأثر الأدبي وقعا على النفس وأثراً فيها، وهي مسائل ما تزال قائمة في صميم قضايا التعامل مع الظاهرة الادبية. وهذا يعني أن مشاغل القدماء كانت أجوبة محدودة على مواقع أسئلة ما زالت مطروحة على بساط البحث (5).

ولكن التحجر الذي آلت إليه دعائم المنهج البلاغي على مستوى التنظيم والممارسة قد أدّى بالنقاد والدارسين الى الخروج عليه، بل والى نبذه وتركه.

فعلى هذا المنهج البلاغي كانت الثورة الأولى في القرن التاسع عشر بأوربا، وهي ثورة نشأت وتطوّرتُ على أساس التهذيب والتفريع في سياق الثورات الاقتصادية والاجتماعية والفكرية التي عرفتها البلدان الغربية في هذا القرن، إذ هي واكبت نشأة التيار الرومنطيقي وما قام عليه من مناهضة للكلاسيكية، وتواقتت مع ظهور الفلسفة الوضعية وما ارتكزت عليه من قول بالحتمية في تفسير الظواهر الطبيعية، واندرجت في صلب الاضطراب الاجتماعي الذي عرفته المجتمعات الغربية وهي تتطور تطورها الرأسمالي على أساس من الصناعة والعلم. وقد أعطت هذه الثورة منهجا في التعامل مع الادب يعرف الآن باسم «المنهج التقليدي» (6)

وتجسمه أعمال كثيرة، منها، في التجربة الفرنسية على سبيل المثال أعمال سانت بوف (1804 ــ 1869) Sainte BEUVE وهيبوليت تين (1828 ــ 1893) H. TAINE وغوستاف لانصون (1857 ــ 1934) G. LANSON وان كانت بين أعمال هذا وذلك من هؤلاء الأعلام فروق ودقائق جوهرية في بعض الأحيان، ولكننا نجوّز لأنفسنا عَدّها ثانوية بالنسبة للمنحى العام الذي نحاه التعامل مع الأدب في هذه الفترة التاريخية.

ومما يتّسم به هذا المنهج أنه يمنَحُ الذات المبدعة، في بُعديها الفردي والاجتماعي، مكانة كبيرة، إذ هو يسعى الى إبراز أثر الوسط الاجتماعي في الابداع الأدبي، ويرمي إلى فهم العبقريات الفذّة في صلتها بروائعها الادبية، ومعه نحا التعامل مع الادب المنحى الذي أفضى على التماس مختلف الارشادات عن الأديب حتى تستعمل في التعرف على أدبه، وعلى التسلح بمعرفة دقيقة وموسعة للعصر الذي عاش فيه الأديب المبدع حتى تدرك الظروف التي أسهمت في تشكيل عبقريته، وكل ذلك أوصل الى المنهج التاريخي عند لانصون.

وباسم هذا المنهج، أقام اصحاب «الديوان» وطه حسين ونعيمة ضجة في الشرق عندما أجمعوا على الحملة على المنهج البلاغي وإن كانت مشاربهم شتى. ولعل طه حسين يظل أبرز الوجوه التي حملت لواء التمرد على النقد البلاغي. ومما قاله في هذا الصدد : «إن الذين عاصروا أبا نواس وجاؤوا بعده من الأدباء والشعراء وأئمة اللغة، لم يكن لهم في النقد مذهب معروف أو خطة واحدة (...) إننا نستطيع أن نقول إن أدبنا العربي يخلو أو يكاد يخلو من النقد الصحيح خلوا تاما» (7) . والنقد الصحيح الذي يقصده طه حسين هو الذي يقوم على منهج معين، وهو منهج عرَّفه بقوله : «إلامَ تقصد اِذا عرضت لشاعر من الشعراء وأردت أن تقرأ شعره وتفهمه ثم تنقده. تقصد فيما أظن الى أشياء :

الأول : أن تصل الى شخصية الشاعر فتفهمها وتحيط بدقائق نفسه ما استطعت (...)

والثاني : أن تتخذ هذه الشخصية وما يؤلفها من عواطف وميول وأهواء، وسيلة الى فهم العصر الذي عاش فيه هذا الشاعر والبيئة التي خضع لها هذا

الشاعر، والجنسية التي نجم منها هذا الشاعر. فأنت لا تقصد الى فهم الشاعر لنفسه، وإنما الى فهم الشاعر من حيث هو صورة من صور الجماعة التي يعيش فيها» (8).

وقد انتشر هذا المنهج في البلاد العربية طيلة النصف الأول من القرن العشرين انتشارا واسعا، ووجد طريقه الى مؤسسات التعليم، وإن تفرع الى مدارس لم يخرج بها الجدل بينها عن حدوده العامة، ففي ما بين العشرينات والاربعينات نشر هذا المنهج وروَّجه أساتذة ونقاد كثيرون منهم محمد مندور بما ترجمه عن الأدب الفرنسي أو ألَّفه عن النقد المنهجي عند العرب.. أو درس به إبداعات المعاصرين، ومحمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس بما كتباه عن «الثقافة المصرية» ولويس عوض، ومما قاله هذا الدكتور عن نشاطه : «وفي الاربعينات بدأت محاولاتي لارساء المنهج التاريخي في مصر، فحاولت الربط بين الأدب والسياق التاريخي والبيئة التى نشأ فيها هذا الأدب» (9).

وفي الوقت الذي راج فيه هذا المنهج التقليدي في البلاد العربية بدأ يعرف في البلاد الغربية التي نشأ فيها تأزّماً حادّاً حمل جمهورا واسعا من الباحثين على الاقلاع عنه. ولقد جاءه التأزّم من تلك التحولات العميقة التي دخلت على المجتمعات الغربية طيلة النصف الأول من القرن العشرين ونزعت الى تعديل من ميزان القوى فيها.

ففي النصف الأول من القرن العشرين أحرزت علوم انسانية كثيرة تقدمها المشهود في مناهجها وفي النتائج التي أوصلت اليها. ومن هذه العلوم ما سيؤثر مباشرة في التعامل مع الأدباء كعلم اللسان وعلوم الشعوب. وقد نتج عن تطوّر العلوم الانسانية أن النظرية الادبية أصبحت، إذا ما قورنت بما حفّ بها من نظريات، تتسم بالتقادم والتقهقر، وأن المنهج المرتكز عليها أصبح ظاهر العقم في تحديد موضوعه وفي مباشرته بالدرس.

وفي النصف الأول من القرن العشرين تواجهت الايديولوجيات والفلسفات والعقائد وتصارعت، وكان الأدب من المجالات التي قام عليها الصراع واشتد سواء

على مستوى الابداع والخلق أو على مستوى الدراسة والنقد. فالادب، مثلما اصبح شائعا في ايامنا، ما كان يوما جمالا خالصا تترف به الأذهان وتستمتع الأذواق، إنما هو نصوص مشحونة بالايديولوجيا تروِّج للمذاهب وتخدم العقائد وان كانت لا تُحصر في ذلك ولا تُحَدّ به أو تُرَدُّ إليه، وقد نتج عن ذلك أن اعتنت الطوائف المتواجهة بالظاهرة الأدبية وتناولتها من منطلقاتها النظرية الخاصة بها.

وفي النصف الأول من القرن العشرين أيضا ظهرت حركات أدبية جديدة جعلت الثورة على الابداع التقليدي من أبرز سماتها. ومن هذه الحركات نذكر «السوريالية» و «المستقبلية» و «المسرح المضاد للمسرح المتعارف»، و «الرواية المضادة للرواية المعهودة». وقد درج أعلام هذه الحركات على اصدار البيان إثر البيان للطعن في الابداع المتقادم وفي أنماط التعامل معه، وللتبشير بالابداع الجديد. وقد نتج عن ذلك أن ازدادت معرفة الدارسين بأسرار الانشاء عمقا مما باح به المبدعون أنفسهم.

نشأت «المناهج الجديدة» في هذا السياق التاريخي، وكان بعضها متعلِّماً يستعير المفهوم والممارسة من العلوم الانسانية كالهيكلانية والنفسانية، وكان بعضها الاخر منضويا في الايديولوجيات والمذاهب يستمد منها كيانه كالمنهج الاجتماعي الملحق بالماركسية والمنهج الوجودي، وكان بعضها ملتحما بعملية الابداع الأدبي أو بالنص المبدع ذاته كالشكلانية والنصّانية وما اليها.

وقد اجتمعت كلمة «المناهج الجديدة» رغم اختلافها في المنطلق والممارسة والمرمى على أمرين اثنين : أما الأول فهو اتفاقها في الطعن في «المنهج التقليدي» وفي كشف الزيف والخطإ والمغالطة فيه (10) . وقد رمته من بين ما رمته به، بـ :

ــ أنه يعدُّ الادب من أمر الغيب عندما يرى فيه ضربا من ضروب «الوحي» و «الالهام» يتنزلان على بعض الاشخاص «الموهوبين» فطرة أو طبيعةً، فيُرى على أنه تعبير «عبقرية» يُرَدُّ إليها الابداع ويقصر عن إدراكها الفكر. لذلك كان اصطناع هذا المنهج بحثا عما نعرفه عن الأثر الأدبي قبل الدرس، إذ منتهى العمليات الذهنية منطلقها.

ــ أنه يعمد الى تمييز الآثار الادبية عن غيرها من الآثار القائمة على اللغة بالجمال يقصد إليه الأديب ويتواطأ على تقبّله منه القارئ، ثم يتناسى ذلك كله عندما يتعامل مع النصوص المتصفة بالأدبية التعامل نفسه الذي يتعامل به مع غيرها من نصوص. فالنصّ الأدبي في عرف هذا المنهج وثيقة من بين وثائق أخرى تحيل على شخصية الأديب أو على وسطه الاجتماعي.

ــ أنه يدور في حلقة مُفرغة عندما يراوح بين ما يعرفه عن الأديب من وثائقه الخاصة ومن شهادات معاصريه ومن مجتمعه، وبين ما يعرفه عنه من أدبه فيردّ هذا الى ذاك، وذاك الى هذا في بحث عن المؤثرات عقيم.

ــ أنه يستخدم الذاتية ويعدُّها أمرا مشروعاً في التعامل مع الأدب، وهذا الاستخدام يخفي في طياته اعتقادا خاطئا في الانسان المطلق في المطلق ويستند الى اعتبار الأدب ينبع من هذا الانسان المطلق ويتجه اليه، في حين أن فكرة الانسان المطلق في المطلق لم توجد الا في تخيلات بعض المثاليين من الفلاسفة، إنها في آخر المطاف ليست سوى صورة من صور الانسان الغربي المتأله بالصناعة.

وأما الأمر الثاني الذي اجتمعت عليه كلمة «المناهج الجديدة» فهو اعترافها بأن «الأدب» من أعسر ما يقدم عليه الدّارس من مواضيع، فالأثر الأدبي لا يتميز عن الآثار اللغوية التي ليست أدبية إلا بدقائق يصعب، في معظم الحالات، حصرها،ومن هنا كان افتراق المناهج الجديدة وتعددها وتصارعها في جدل اتسع واحتد حتى أصبح من خصائص عصرنا هذا، إذ هي لجأت في الغالب الى العلوم تستلهمها النظرية والممارسة.

ففي مطلع هذا القرن بدأ المنهج النفساني(11) في التعامل مع الآثار الادبية في الظهور. وقد انبعث هذا المنهج، كما هو معروف، من لجوء فرويد Freud الى الأدب والفن ينشد فيهما الدعم لنظريته في اللاوعي، وكان يرمي من ذلك إلى مزيد التعرّف على الانسان من خلال الأدب وقد رأى فيه شبها بالحلم وبلعب الأطفال تجد بواطن النفس وخفاياها فيهما مجالا للبروز. وإذا كانت أعمال فرويد قد وفّرت معالم منهج متكامل للتعامل مع الآثار الادبية لأن صاحبها اعتنى فيها بعملية

الابداع والخلق وبالبطل وبالرموز وبالقارئ، فان المنهج النفساني إنما بلغ قمته في التعلمن مع الباحث الفرنسي شارل مورون (1899 — 1966) ch. Mauron.

فمورون هو الذي حدد للنقد النفساني موضوعه عندما جعله يهتم بشخصية الأديب وتاريخها باعتبارها أحد العوامل الثلاثة التي تتدخّل في الإبداع الأدبي وتؤثّر فيه، ومورون هو الذي صاغ لهذا النقد منهجه القائم على تركيب الصور المتعاودة في الأثر الأدبي بعضها على بعض فذلك يوصل إلى الحصول على شبكة الدلالات وهي حصيلة موضوعية لبحث موضوعي. ويتمثل خروج عمل مورون عن «المنهج التقليدي» في أنه لا يلجأ الى ارشادات عن الاديب خارج النص الادبي يفهمه بمقتضاها، وانما يقتصر على النص ذاته وعلى اكتشاف وقائع وعلاقات فيه لم تلق، في المنهج التقليدي، حظها من العناية لانها تنبع أساسا من الذات الباطنة للمبدع، واذا هو أجاز لنفسه استعمال وثائق أخرى فليطلب منها الدعم لما اكتشفه بعد من النص الادبي.

وفي مطلع هذا القرن أيضا بدأ المنهج الاجتماعي [12] في التعامل مع الآثار الأدبية في البروز. وهو منهج مهّدت له كتابات نقدية لبعض الزعماء السياسيين وبعض المنظرين في إطار المذهب الماركسي فنظروا الى الآثار الادبية من خلال المنهج المادي التاريخي. ولقد قام هذا المنهج، أوّل ما قام عليه على نظرية الانعكاس، ومفادُها أن الادب جزء من البنى الفوقية تعكس البنى التحتية، ثم طوّره علماء ظلوا أوفياء الوفاء الكلي لتعاليم المذهب الماركسي أو اختلفوا معها في جزئيات قام عليها جدل مشهود بين مفكري هذا المذهب. ولقد وصل المنهج الاجتماعي مع لوسيان ڤولدمان (1913 — 1970) Lucien Goldman إلى حد بعيد من التماسك. فالتماثل بين البنى الفكرية والبنى الاجتماعية لا يتم عنده على مستوى الانعكاس الآلي، وانما على مستوى الهياكل في ما يشبه التناظر بين الهياكل الأدبية والهياكل الاجتماعية.

وفي العشرينات من هذا القرن برز المنهج الشكلاني [13] في الاتحاد السوفياتي. وقد كانت انطلاقته من ردة فعل ازاء ما أسماه رواده بالنقد «الأكاديمي» يدرس اصحابه الأدب فيتحدثون عن حياة المؤلفين الشخصية وعن أوساطهم

الاجتماعية وعن الحضارة والتاريخ ويهملون الآثار نفسها فلا يتحدثون عنها إلا لِماماً. لهذا قام المنهج الشكلاني على ضرورة تخليص درس الادب من الزوائد التي طغت عليه، ووجدوا ضالّتهم في الأشكال والطرائق ردُّوا اليها ما أسموه ب «أدبية النص الأدبي»، وأحَلّوا العناية بها في صميم مشاغلهم. وقد نتج عن ذلك أن حصر الشكلانيون اهتمامهم في تحليل العناصر التي يتكون منها الأثر الأدبي وفي تحديد العلاقات القائمة بينها وأفادوا في ذلك كثيراً من علوم اللسان. فكان أن نبذوا «العبقرية» و «الوحي» و «الإلهام» تُلصق بالآثار الادبية وتكون تعِلَّة لتناولها التناول الانطباعي، وأكدوا على وجوب تفسير النصوص تفسيرا عقلانيا علميا لأن الادب عندهم ظاهرة طبيعية يمكن درسها بالمنهج العلمي.

وفي منتصف هذا القرن نشأ المنهج الهيكلاني من انتشار مكاسب علم اللسان الحديث والتقائها بالتراث الشكلاني. وقد سيطر هذا المنهج على الدراسات الأدبية في فرنسا سيطرة كبيرة في الخمسينات والستينات وبرز فيه أعلام منهم النقاد مثل رولان بارط ومنهم علماء اللسان مثل رومان جاكوبصون بل ومنهم علماء الشعوب مثل ليڤي شتراوس. وقد قام هذا المنهج على ما ذهب اليه اصحابه من أن الأدب هو قبل كل شيء نص مادي تام ومنغلق على نفسه. ولأنه منغلق فهو ينبني على نظام داخلي يجعل منه وحدة محددة. والنظام في النص لا يكمن في ترتيب عناصره، وانما يكمن في شبكة من العلاقات تنشأ بين الكلمات. ومتى كانت هذه العلاقات متكاثرة مكثفة كان النص أوغل في الادبية. لهذا برزت في أعمال الهيكلانيين مفاهيم من قبيل «تفكيك النص» و «نقده نقدا داخليا»، فكل شيء، عندهم في النص، من الكاتب الى الراوي الى الزمن الى الفضاء الى الشخصيات الى العلاقات بينها. فكان من ذلك أن جاء المنهج الهيكلاني منهجا وصفيا خالصا يكثر فيه استعمال الجداول والترسيمات البيانية، فهو أشبه ما يكون بالآلة المنطقية البسيطة تستخدم فيها العلامات والمعادلات الرياضية.

وقد وجدت هذه المناهج الجديدة طريقها الى المعاهد والجامعات واستُعملت فيها الى جانب المنهج التقليدي، وكان استعمالها رَهِين اختيارات المدرّسين، وأعطت على العموم حصادا من الدراسات والابحاث لا يُستهان به،

ووصلت أصداؤها الى البلاد العربية بصفة مباشرة عن طريق التتلمذ أو الاطلاع عليها في لغاتها الاصلية، وبصفة غير مباشرة عن طريق الترجمة أو الاطلاع على أبحاث عربية طبّق فيها أصحابها ما فهموه من هذا المنهج أو ذاك، وبدأ يتكون في البلاد العربية لها الأنصار.

على أن هذه المناهج الجديدة قد بدأت تلقى في البلاد الغربية حركة من المناهضة في اشتداد، وهي حركة متعددة الفروع متنوعة المشارب، ولكنها تجتمع على الطعن في المناهج الجديدة وعلى فضح أوجه الضعف والخطإ فيها. وانه ليُخيَّل للواقف على بعض الأبحاث الحديثة أن قطيعة معرفية بصدد الحصول بين المناهج السابقة والمناهج التي يحاول أصحاب هذه الحركة المحدثة ارساءها.

ففي فرنسا ظهرت منذ السبعينات مؤلفات عديدة ارتفعت فيها أصوات أصحابها بالنقد الشديد لاستعمال «المناهج الجديدة» في الدراسات الادبية. فهذه المناهج ليست في عُرْف بحاث نقدوها أكثر من استمرار متعلمِن للمنهج التقليدي الذي كانت أعلنت ثورتها عليه، وما مظاهر الجدة والطرافة فيها الا تمويهات متعلمنة في الاجابة على سؤال قديم طُرح على وجه خاطئ في الادب. فهي قد واجهت الأدب بسؤال واحد هو «ما الأدب»، وهي قد نحت منحى واحدا في التماس الجواب عليه وهذا المنحى هو «تفسير النصوص». واختلفت في المسالك اذ أقحم كل منهج مسلّماته وعدّها نتائج تلقاها في موفى البحث.

وما صبت المناهج الجديدة في ما صب فيه المنهج التقليدي قبلها إلا لأنها لم تراجع صيغة السؤال عن الأدب، ولم تراجع المنحى الذي التمست فيه مسالكها للعثور على جواب عليه. فالتساؤل عن «ماهية» الأدب والبحث عن تلك الماهية في النصوص بالاقبال على شرحها يقضيان حتما على الاهتمام بمنابع الآثار الأدبية وبالعوامل المؤثرة في نشأتها وبالأسباب التي أدت إلى تشكّلها على النحو الذي عرفت به في الصيغ التي وردت فيها.

ومن هنا كان اعتناء المناهج بالأدب اعتناء بنشأته، وكانت الأجوبة أن الأدب ينشأ وحياً وإلهاماً ويتنزّل على الموهوبين من البشر، وينشأ من أحداث الحياة الفردية تثقلها المآسي، وينشأ من باطن النفس، من عقدها ومركّباتها وحُصاراتها،

وينشأ من ذات المجموعة ومن وحي الطبقة الاجتماعية ومن واقعها التاريخي تصاغ في رؤيا متماسكة هي رؤيا الجماعة على لسان الأديب، أو ينشأ من علاقات بين الألفاظ والتراكيب تتحوّل اللفظة فيها سياقا إلى غيرها.

وفي هذه المسالك التي سارت فيها المناهج أفضى شرح النصوص الأدبية بحثا عن ماهية الأدب إلى الاهتمام بذلك الذي يوجد في النصوص ما هو ؟ وكانت الأجوبة أن النصوص تعكس على أساس التصوير منابعها، فهي تعكس أحداث الحياة التاريخية الفردية أو الجماعية يتفاعل معها الأديب ويصدر عنها، وهي تعكس ما في باطن النفس من عقد ومركبات وأساطير، وهي تعكس الواقع الاجتماعي بما فيه من وعي ومن تطاحن طبقي ومن مواقف إيديولوجية، وهي تعكس هياكلها ذاتها. وفي هذه الحالات جميعا تصور النصوص الأدبية واقعا تتعالى عليه أو توازيه وتماثله، وفي شرح النصوص يَخْتَلي الشارح بالنص، وفي هذه الخلوة تتدخل عوامل كثيرة تتصل بالشارح، تتدخل ثقافته الشخصية ومكوناته النفسية ومواقفه الايديولوجية، وموقعه الطبقي وحاله الآني بملابسات ظروفه الخاصة، فيكون الشرح تأويلا، أي تعاملا خاصا غارقا في الذاتية والانفعال والتفاعل. وهذه الخلوة بالنصوص هي التي جعلت من نتائج الشروح أمورًا نسبية جدا لأنها تظل في نهاية الأمر «كلاما على كلام»، كلام الشارح على كلام الأديب، أي كلاما ذاتيا يعيد كلام النص في ما يشبه الانكسارات الضوئية على المرايا. وهكذا كان الشرح قائما على نظرية الانعكاس التي قالت بها المناهج السالفة جميعا سواء كانت تقليدية أو جديدة انطباعية أو متعلمنة.

واستناداً إلى هذه المعايب في المفاهيم التي قامت عليها المناهج الجديدة وفي نتائج ممارساتها للنصوص سمح «بيار ماشرى» (Pièrre Machery) لنفسه بأن يكتب : « من المنهج التقليدي الذي يلوذ بالعبقرية وما إليها من وحي وإلهام وموهبة يرد إليها ما يعجز عن تفسيره مسلما بأنه من خصائص الطبيعة البشرية، إلى المنهج النفساني الذي يفزع إلى أوساط الأدباء العائلية وإلى تجاربهم الفردية يفهم بها آثارهم الأدبية، إلى المنهج الاجتماعي الذي لا يرى إلا الوسط الاجتماعي يشهّر من خلال الحديث عنه بأعوار البرجوازية إلى الشكلانية المغذاة بالهيكلانية

اللسانية التي ترى كل شيء في البناء النصي؛ لا يجد الباحث النزيه الآن ما يختاره.
فالمنهج التقليدي لم يفسر شيئا إطلاقا إذ كل شيء عنده مفسر مسبقا ما دام الأدب من أمر الغيب يعرف بالبداهة ويدرك دُونَما سؤال، والمنهج النفساني لم يفسر بدوره شيئا إذ هو لا يوفق إلا بمخلفات غَثّة للتجارب الفردية وهي مخلفات لم تصنع يوما في الأدب أثرا رائعا، والمنهج الاجتماعي يَعِدُ الكثير ولا يُنْجِز إلا القليل إذ هو يمسك بحسابات لا يمتلك حق التصرف فيها. وأما المنهج الهيكلاني فيكشف عن تركيب لا يعرف من أين جاء ولا يدري لم أحدث في القارىء انفعالا»[15].

إزاء المثالية القائمة في التعامل مع الآثار الأدبية حتى عند أكثر الدعاة إلى المناهج الجديدة تشبثا بالمادية الجدلية، وإزاء المغالطة الكائنة في شرح النصوص الأدبية بنصوص تعاودها، يدعو باحثون محدثون تقدميون إلى ضرورة التغيير من طبيعة السؤال حتى تنزّل الظاهرة الأدبية منزلتها من التاريخ. ولا يتم ذلك عندهم، إلا إذا نُظر إلى الأدب من حيث هو ظاهرة واقعية كائنة في الواقع شأنها شأن سائر مكوناته. وفي الحقيقة فإن الآثار الأدبية كائنة في الواقع الملموس فهي تقوم على رفوف المكتبات وتعرض في الواجهات وتطبع في المطابع وتوزعها مؤسسات النشر، وقد يتوقف أمامها المارة يتأملون منها رسم الغلاف أو ينظرون في فهارسها وقد يترددون أمام أثمانها، وقد تقرأ إذا اشتريت كاملة وقد تقرأ منها الصفحات القليلة أو لا تقرأ اطلاقا. وهذا يعني أن للآثار الأدبية في الحياة الاجتماعية حياة. وهذه الحياة في حاجة إلى أن تدرس.

وعلى درس حياة الآثار الأدبية في المجتمع اجتمعت كلمة أعلام الحركة الفرنسية المحدثة فقد نادوا باستبدال السؤال القديم « ما الأدب » ؟ بسؤال آخر هو «لماذا الأدب» ؟ أي أنهم تساءلوا عن وظيفة الظاهرة الأدبية ما هي ؟.
وعلى اعتبار الأدب ظاهرة مادية ملموسة ألح باحثون فرنسيون كثيرون منهم روبير اسكاربيت Robert Escarpit وفرانس فرنيي France Vernier[16] وريني بالبيار René Belibar وكلود دوشي Claude Duchet [17] وأكدوا على أن خصوصية الأدب لا تُلتمس في جوهره لأنه لا جوهر له، وإنما في عدّه ظاهرة واقعية لها وظيفتها المادية الملموسة في التشكيلة الاجتماعية. وبرزت في أعمالهم تعابير من قبيل « حضور الأدب في الواقع وأثر الآثار الأدبية في الحياة الاجتماعية ووظيفة الأدب في الواقع. »

وهي مسائل بدأت تزاحم شرح النصوص، وبدأت تفتح آفاقا جديدة في التعامل مع النصوص الأدبية لأن السؤال فيها واقع على ظروف الانتاج وفنياته وعلى السوق ومكوّناتها وعلى الجمهور القارىء وظروف التقبل ووسائطه وعلى قنوات الايصال في الأدب وغاياته وعلى استعمالاته وعلاقته بالمؤسسات الفكرية.

وفي ألمانيا الغربية نشأت حركة اخرى عرفت باسم «جمالية التقبل» (18) وهي حركة قامت على مناهضة شرح النصوص وقد كان الممارسة السائدة في حقل الدراسات الأدبية بهذه البلاد. ومسألة التعامل مع الظاهرة الأدبية عند أعلام هذه الحركة لا تتمثل في التعرف على القواعد التي يُبْدَع الأثر الادبي بمقتضاها، بقدر ما تتمثل في التعرف على الطريقة التي يتم بها تلقي النصوص الأدبية وعلى ظروفها. وقد انطلقت الحركة الألمانية في أواخر الستينات من هذا القرن من دروس الباحث هانز روبير يوس Hans Robert Yauss بجامعة كونستنس Constance وتلقاها عنه جيلان من الدارسين فتطوّرت وتهذّبت حتى بدأت تصدر الى الخارج وبدأت تكتسح حقل الدراسات الأدبية بفرنسا. وقِوَامُ هذه الحركة أن وظيفة الظاهرة الأدبية إنما تتمّ من خلال شبكة من العناصر تتبادل التأثير، وهذه العناصر هي : الأديب وأوضاع الانتاج وظروفه ثم النصّ الأدبي ثم المتقبّلون وظروف القراءة وأوضاعها وأنماطها ثم الظرف التاريخي. واذا اعتنت هذه الحركة اعتناء بارزا بظروف التلقي وأنماط القراءة وبالقرّاء في الآثار الأدبية وبأنواعهم وبصلة ذلك كله بالظرف التاريخي وبسياقاته فلأن للقارئ اثرا فعالا في صوغ الأثر لأن الظرف التاريخي يدعوه إلى انتظاره وترقبه. على أن هذه الحركة لم تهمل سائر العناصر الاخرى إذ التفاعل قائم بينها جميعا.

وهكذا نلاحظ أن الحركات المحدثة سواء في فرنسا أو في المانيا قد اتجهت الى الخروج عن النص الى ما يحف به لا على أنّه وسط اجتماعي ينعكس فيه، وانما على أنه واقع وظرف للظاهرة الادبية فيهما حياة وبهما تأثر وفيهما تأثير. فوظيفة الادب هي وظيفته من حيث هو ظاهرة مادية ملموسة منغرسة في التاريخ للقراء معها تعامل تكيّفه المؤسسات الفكرية لأنه تعامل مع الفكر ومع الأشياء الجميلة متخيّلة ببعد التخيل عن الواقع.

وبهذا الخروج طرحت مسائل عديدة لم تكن المناهج السابقة لتهتم بها كثيرا، وفي مقدمتها مسألة العلاقة بين الواقع من جهة وبين الظاهرة الأدبية من جهة أخرى، فقد لقيت العلاقة تغيّرا جوهريا في تصورها حوّلها من مستوى الانعكاس الى مستوى الفاعلية.

هذا هو واقع مناهج التعامل مع الظاهرة الأدبية وقد حرصنا على إيجازه في هذه العجالة مقتصرين على مناحيه العامة شاعرين بما في الايجاز من عيب الاختصار ومزالق التعميم. وما تختص به هذه المناهج أنها تعاملت مع الظاهرة الأدبية من وجهات للنظر متعددة وبلغت بدرسه شأواً بعيداً في عمق النظر وتماسك النتائج وقدّمت في روائعه قراءات مازالت آسرة. فقد تعاملت مع الآداب من حيث نشأتها ووصلت بينها وبين مبدعيها في حياتهم الشخصية وفي حياتهم الباطنة وربطت بينها وبين الوسط الاجتماعي الذي برزت فيه، وتعاملت معها من حيث هي في حدود ذاتها النصية فكشفت عن مكوّنات النص من «الصوتم» حتى الهيكل العام ووقفت على طريقة سيره البنائي، وتعاملت معها من حيث الظروف التي تحيا فيها فتتأثر بها وتؤثر فيها، وتعاملت معها من حيث تُتقبل وتُقرأ فكشفت عن أن القراءة إسهام في صنع الآثار قبل الانشاء وبعده، وأحلّته في معترك التاريخ شيئا من الأشياء الواقعية التي يتعامل معها الناس تعاملا يوميا داخل المؤسسات الخاصة بذلك أو خارجها.

وما تختص به المناهج أيضاً أنها اجتهادات فردية وجماعية وأنها اسهامات في تحسس المسالك لعلم يعنى بالادب ويرسي له أسسه. ولأنها مجرد اجتهادات حرص بعض روادها على عدّها اجتهادات « وقتية» حتى تمتحن بالاختبار الموسع. ولأنها اسهامات لا غير اعترف بعض روادها الآخرين بجزئيتها وبأنها مساعدة لا أكثر.

وممّا تختص به هذه المناهج كذلك انها اتكأت على العلوم الانسانية او الصحيحة المتطورة واستعارت منها المفهوم والممارسة. وقد كانت هذه الاستعارة تقابل بالثناء في انتظار النتائج ثم تقابل بشيء من الجفاء بعد ذلك، فاذا ذهب الباحثون الهيكلانيون الى امتداح تأثر درس الأدب بعلوم اللسان الحديثة، فان عناصر حركة «جمالية التقبل» في ألمانيا الغربية قد رأوا ان عدم تأثر الابحاث

الأدبية بعلوم اللسان هو الذي سمح لهم بالخروج من المنهج التاريخي الساذج الى التماس مناهج بدت لهم أوفق بالادب في التماس النظرية له.

وتختص هذه المناهج، من بين ما تختص به، بهذه الحركية السريعة التي دخلت عليها حتى أن المنهج انفجر، في زماننا هذا، الى مناهج متعددة يعسر استقصاؤها. وان ذلك ليدلّ عند التأمل على أن الباب ما يزال مفتوحا أمام البحث وأن هذا الكائن الكلامي العجيب الذي اصطلح الناس على تسميته «أدبا» ما زال ينتظر منهجه العلمي الذي يُدرس به. ولعل ذلك هو الذي جعل الجدل حول المنهج يتحول، في كثير من الاحيان، الى جدل حول الأدب من حيث هو موضوع للدرس ما حدوده وما هويته وما وظيفته وما حظه من الكون في الواقع وما خصوصيته ؟ وهي مسائل شغلت بها المناهج الحديثة ومازالت تطرحها على بساط البحث.

أما في البلاد العربية فان واقع المناهج في التعامل مع الظاهرة الأدبية مازال يتسم بكثير من التخلف. فالمنهج التقليدي بوجهه الانطباعي الذوقي وبوجهه التاريخي الساذج مازال يسيطر على الدراسات لكثرة ما يستخدم في معاهد التدريس. واذا كانت المناهج الجديدة قد بدأت بعد تزاحمه مطبقة على آثار عربية قديمة ومعاصرة. فان هذه المزاحمة مازالت محتشمة. وان هذا الأمر ليفسر عند هذا الباحث او ذاك بموقع التخلف الذي يصدر عنه يحمل على الخوف من كل ما هو جديد.

واذا كان إقبال الباحثين والمدرّسين في البلاد العربية على تجريب المناهج في الأدب العربي يبعث على التفاؤل لأنه تجاوز مستعار لمستعار متقادم فان الذي يبعث على القلق ما نلاحظه، من حين لآخر، عند الباحثين العرب الجدد من نزعة الى التوفيق بين المناهج المتضاربة.وهو توفيق يتمثل، على سبيل المثال، في استخدام المنهج الهيكلاني الالسني وفي تغذيته بشيء من المنهج الاجتماعي كما هو عند غولدمان كما عمل الباحث المغربي محمد بنيس في «ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب». فنزعة التوفيق هذه، وإنها لقائمة في أبحاث كثيرة جديدة لا يتسع المجال لذكرها، تدل من بين ما تدل عليه، على أن البُحّاث العرب يتأثرون بالمناهج

الجديدة من موقع متخلف يسمح بالتلقي ولا يسمح بالمناقشة فيكتفون بالمكاسب مهما كان مصدرها ولا يقوون بعد على مواجهة جحيم الخروج عليها أو على مجابهة الخوف من إمكان التورّط في الخطإ. واذا استمرت نزعة التوفيق التلميذية هذه في أعمال بحاثنا ومدرسينا الجدد، من حيث أنهم وعد بالمستقبل فان الذي سنحصل عليه أن البحث الواحد سيكون انطباعيا في موطن ونفسانيا في موطن وشكلانيا هيكلانيا ألسنيا أو توليديا في موطن وماديا جدليا في موطن وهكذا الى آخر المناهج المحدثة، ولا مبرر لذلك الا قصورنا عن التمكن من هذا المنهج أو ذاك لحدّ النقاش. فلهذه المناهج مكاسب لاشك فيها، وباسم هذه المكاسب وصلت الينا وتبنّيناها ولكن لها أيضا حدودا بات بعضها مشهورا معروفا لان نقده وصلنا، ومازال بعضها الآخر خفيا علينا في انتظار أن يصلنا نقده أو أن تكشف عنه دراسات طيّ الانتظار.

(*) بحث شارك به صاحبه في ندوة «المناهج» (اتحاد الكتاب العرب ــ تونس ــ نوفمبر 1980).

1) Robert Mandrou : (1970) : Histoire littéraire et histoire culturelle. in Revue de l'Histoire littéraire de France. «méthodologie»

2) Robert Escarpit : (1970) Le littéraire et le social:Elément pour une sociologie de la littérature. Ed. Flammarion.

3) راجع نص الندوة :"اتجاهات النقد الادبي" في مجلة فصول العدد 2 يناير 1981.

4) عرفت البلاغة القديمة مجموعة هائلة من الدراسات الحديثة اعتنت بها في اطار علوم اللسان و «علم الادب» نذكر منها على سبيل المثال :

— Roland Barthes : (1970) l'ancienne Rhétorique aide-mémoire. in revue communication N: 16

— Groupe μ : (1970) : Rhétorique Générale (Langue et langage) Larousse.

5) تحتوي مصنفات البلاغة العربية على كثير من هذه المسائل، من «البيان والتبيين» للجاحظ الى «سراج البلغاء» لحازم القرطاجني، وان الناظر فيها ليجد ميلا شديدا الى اعتبار العرب قد فطنوا الى قضايا كثيرة من التي يعنى بها «علم الادب» اللساني.

6) «المنهج التقليدي» في الحقيقة مجموعة من المناهج منها المنهج الانطباعي الذوقي والمنهج التاريخي وما تشترك فيه أنها تلتمس في النص الادبي ذاتا اجنبية عن الادب قام السؤال عنها خارج الميدان الادبي.

7) طه حسين : (1923) حديث الاربعاء ج 2. ص 51 — 52 دار المعارف.

8) المصدر السابق : الموطن نفسه.

9) مجلة : فصول 1981 العدد 2 وهو خاص بمناهج النقد الادبي المعاصر.

10) Les chemins actuels de la critique (1968) U.G.E. coll 10-18

— L'Enseignement de la littérature (1971) colloque du centre culturel de cerisy- la salle. 22 au 29 juillet 1969.Plon.

11) عن النهج النفساني في التعامل مع الاثار الادبية انظر بهذا الكتاب وانظر المراجع التي احلنا عليها وانظر كذلك مقالي الدكتورين فرج.احمد فرج ومصري حنورة بمجلة «فصول» 1981 — العدد 2 يناير 1981.

12) مشهورة في هذا الصدد كتابات بليخانوف ولينين وماوتسي تونغ وقد شرح نظرية الانعكاس فيها بيار ماشيري Pierre Machery في كتابه «نحو نظرية تعنى بالانتاج الادبي» (Pour une théorie de la Production littéraire) نشريات ماسبرو 1970. أما عن لوسيان غولدمان وعن المنهج الاجتماعي فنحيل الى «النظرية الاجتماعية في الادب» لرشيد الغزي في فصله من كراس الدراسات الادبية. العدد الثاني بتونس، وعلى مقال الدكتور جابر عصفور في مجلة فصول الآنفة الذكر.

13) يعد كتاب «نظرية الادب» (1965)، وقد جمع نصوصه وترجمها الى الفرنسية الباحث تودروف، من أمهات المصادر التي يلتمس فيها المنهج الشكلاني وقد عرف بهذا المنهج للقراء العرب كل من رشيد الغزي «مجلة الحياة الثقافية» (1970) تونس العدد 10 والدكتور محمد فتوح مجلة فصول 1981 العدد 2 .

14) تعتبر مؤلفات رولان بارط Rolan Barthes ورومان جاكوبصون R. Jakobson وتودوروف T. Todorov من اشهر المصادر التي عرفت بالمناهج الهيكلانية وأسستها نظرية وتطبيقا.

15) Renée Belibar : (1974) Les français Fictifs ed. Hachette littérature.

16) France Vernier (1974) l'ecriture et les textes. éd. sociales-

17) Claude Duchet (1971) : pour une socio-critique ou variation sur in incipit. revue littéraire N: 1, P.6 .

18) Poétique : (1979) N 39 numéro spécial «Théorie de la réception» éd. seuil.

من قراءة «النشأة» الى قراءة التقبل

لقد ألّف النقّاد والدارسون، في مختلف العصور والازمان، تصانيف كثيرة، تعاملوا فيها مع الآثار الأدبية صنوف التعامل، فمنهم طوائف كثيرة اتجهت أكثر ما اتجهت الى وصل الآثار الأدبية بسياقاتها التاريخية مجسّمة في قوانين الانشاء وأساليبه حينا، وفي ذاتية الأديب الفرد حينا، وفي الوسط الاجتماعي واقعا ومفهوما حينا آخر. ومنهم طوائف أخرى ركّزت النظر، أكثر ما ركزته، على الآثار نفسها من دون ما يرتبط بها من سياقات، فلم تتركها إليه إلا قليلا. وثمة طوائف ثالثة خالفت الطائفتين السابقتين في ماذهبتا اليه، ورأت أن الأدب الى جمهوره أقرب وبمتقبّله ألصق، فاهتمت به من حيث يقرأ لا من حيث ينشأ. ومهما تكن المؤلفات التي تنقد الادب أو تدرسه كثيرة، ومهما يكن التعداد قاصرا عن استقصائها، فإنها لا تخرج عن هذه المواقف الثلاثة الا لتمزج بينها.

واذا كان يعسر أن نجد عصرا واحدا من عصور التاريخ ساد فيه هذا الموقف من الأدب أو ذاك بحيث أخذ فيه كل النقاد وكل الدراسين بمبدإ ربط الآثار الأدبية بسياقاتها التاريخية، أو اتجهوا فيه جميعا الى الاقتصار عليها دون ما يحف بها من مؤثرات، أو ذهبوا الى محاولة فهمها انطلاقا من صلتها بقراءاتها فحسب، فإن مسيرة الدراسة الادبية، تاريخيا، تبدو منطلقة من الموقف الاول لتمر بالموقف الثاني فلا تأخذ بالموقف الثالث الا على أيامنا هذه. وليس من معول في ذلك الا على قانون الكثرة ووضوح النظرة وجلاء الوعي بالمفهوم والمنهج.

وليس الانتقال من موقف الى موقف بطاعن البتة في أولها، اذ مثلما كانت العناية بالآثار الادبية موصولة بمصادرها تحيل على قضايا في الانشاء الادبي لم تحسم بعد، كانت العناية بها في حدودها النصانية، أو في علاقاتها بالقارىء من

حيث هو طرف فيها، تحيل، هي أيضا، على قضايا لم تظفر بعد بالحل الذي يثلج الصدر. ثم إن أخطاء القدماء (اذا كانوا قد أخطأوا فعلا) في تناول المسائل لا ينفي المسائل نفسها، وإنها في الانشاء الادبي لفي غاية الكثرة والتشعب.

لكن كيف تم التحول من قراءة «النشأة» الى قراءة «التقبل» ؟ وما أثر ذلك في الدراسة الادبية ؟.

1 ـ جمالية النشأة :

كان للمفاهيم التي تصل الآثار الأدبية بالمنابع التي تصدر عنها وقع شديد على التعامل مع الظاهرة الادبية، فمنذ القديم اتجهت همم المفكرين الى ربط النصوص الادبية بمنطلقاتها ربط النتائج بالأسباب والظواهر بالعوامل. واذا كان مفهوم «المحاكاة» اليوناني قد سيطر على ناقدي الآداب ودارسيها في بلاد اليونان وخارجها قرونا عديدة، فإن المفاهيم التي انقلبت ضده فخرجت عليه ونبذته أو عادت اليه فواصلته وطوّرته في صيغ جديدة متجددة ومظاهر حديثة مستحدثة، لم تخرج البتة عن الاطار العام الذي تُوصَلُ فيه الاثار الادبية بما يدخل على نشأتها من عوامل أو يؤثر في مؤلفيها وصياغاتها من مؤثرات. وما من شك في أن المدارس والاتجاهات والنزعات، على ما بينها من اختلاف وتباين، قد بلغت في درس الظاهرة الأدبية، من هذه الوجهة، درجات بعيدة جدا من التهذيب والاتقان، فمكّنت من إدراك أسرار كثيرة في الادب لم يعد الى تجاهلها من سبيل ؛ إلا أنها، كلما أشرفت على الجودة أو أدركتها، كشفت عن حدودها وأفصحت عن حاجتها الى غيرها من المفاهيم لما في درس الادب من تشعب وعسر.

اعتنى مفكرو اليونان بالأدب عندما ازدهرت عندهم الآداب، وعدوه «محاكاة» للطبيعة في ما يظهر منها فامتهنوه، وفي ما هو لها جوهر فأجلوه يتسامى من الخاص الى العام، بل من المحدود الى المطلق، وينطق بما تنطق به الفلسفات من معرفة. واذا كان التاريخ قد حفظ اختلافا بين المفكرين اليونان في أمر الانشاء الأدبي، فإنه لم يسجل بينهم اختلافا في أمر «المحاكاة» أبدا، لأن اختلافهم كان في المحكي حينا ما هو؟ وفي الطريقة حينا آخر ما شروطها ؟[1].

ومع أن الناسخين والشراح والنقلة قد أدخلوا على مفاهيم أفلاطون وأرسطو للأدب كثيرا من التغيير والتحوير، فإن القول بـ «المحاكاة» في نعت الانشاء الادبي أصبح عادة راسخة في التقاليد تُزَاوَلُ آليّا في البلاد الغربية حتى منتهى قرونه الوسطى، وفي الشرق العربي الاسلامي حتى نهضته الأخيرة على حد السواء[2]. بل إن إجلال السلف قد أُلزم الشعراء والكتاب بمحاكاة القدماء في الطريقة عند الاقبال على محاكاة الطبيعة في الانشاء، واذا الآثار الادبية تُحاكَم، في النقد، بمدى انطباقها على الواقع، ومدى اتباعها لما جرى عليه السلف من أنماط التعبير.

ومهما تكن قيود التقليد صلبة متماسكة شديدة الوقع على جمهور الكتاب والشعراء، ومهما يكن الاصرار على المحافظة قويا قادرا على الاحتيال والتخريج لاستيعاب الشواذ التي تفرض نفسها روائع فإن التحولات التاريخية قد وجدت طريقها الى مفهومي «الطبيعة» و «التقليد» فحوّرت منها. أما «التقليد» فلم يعد اقتفاء للقدماء في خطى يحذو النعل فيها النعل، بل أصبح استلهاما للفكرة عندهم واقتداء بالمثال ،إذ الوسائل من باب ذوق العصر محكوم عليها بالتغير والتحول. وأما «الطبيعة» فانتقلت من الاقتصار على الحسن الفائق والبهاء الكامل والمتجانس الرائع الى القول بعالمية العقل البشري، ذلك العقل الذي لا يداخله تحول ولا يطرأ عليه تغيير، فهو هو المطّرد عند الناس كافة، وهو الثابت في سائر الازمان والامكنة، في حين يؤول التفاوت بين الأثر والأثر الى التفاوت في الحذق ويرجع اليه.

ومن القول بعالمية العقل البشري تسربت حركة التاريخ الى البناء اليوناني فدكّت اركانه. وكان ذلك في القرن الثامن عشر بأوربا، في تلك الاضطرابات والمراجعات التي شملت، فيه، كل شيء وجردت القديم من قداسته. فإذا كان العقل البشري عالميا مطّردا لا يأتيه تحول أو تغيير فلماذا أخطأ القدماء في كثير من المعارف ؟ ولماذا كان منهم ذلك التقصير ؟ ومن هنا وضعت سلطة الفحول القدماء في الميزان ونزعت عنها المهابة، وكفت روائعهم عن الاستمرار نماذج للاحتذاء. وفي هذه الحركة المتشنجة بالتمرد توسع مفهوم «الطبيعة»، وهي المحكي دائما في الانشاء الادبي، فأصبحت تشمل القبح والجبن والجشع والوضاعة

والرداءة والفظاعة الى جانب الحسن والكمال والمثالي والمروءة والفضيلة. وألغي العقل البشري قاسما مشتركا عالميا يصدر عنه الأدب ليحل محله «القلب». واذا بالانشاء الأدبي يحيل على «القلب البشري»، ذلك الذي لا يتغير مهما تغيرت من حوله الأوضاع والمعارف، واذا بالمشاعر الانسانية المطّردة هي الموضوع الرئيسي للكتابة الادبية.

إن النتائج التي ترتبت عمّا دخل على المفاهيم اليونانية من تحرّك سواء وهي تُتبنّى وتُطوّر، أو وهي تُنقَد وتُشذّب، قد تجسّمت في الحركة الرومنطقية تعلن ثورتها المشهورة على التقاليد الكلاسيكية وعلى ما تثقل به كواهل المنشئين من قيود مطلقة تتفق في عُرف كثير من الدارسين، مع ما ساد في التاريخ القديم من حكم مطلق يعتمد الاستبداد[3].

لقد اعتنى الرومنطقيون بالانشاء الادبي فوصلوا بينه وبين منابعه، الا أنهم خرجوا، في ذلك، على الترسيمة القديمة خروجا ظاهرا، فلقد حذفوا مفهوم «الطبيعة» اليوناني واستبدلوه بـ «الفرد» مفهوما جديدا ذا أبعاد انفعالية وحذفوا مفهوم «المحاكاة» وأحلّوا محله مفهوم «الخلق»[4]. إن الاديب عندهم، لا يحاكي، في إنشائه، الواقع، وانما يخلق عالمه. وحفّت بمفهوم «الخلق»، في مصطلحهم، مفاهيم ثانوية من قبيل «الوحي» و «الالهام» و «العبقرية» (وهي مفاهيم ستعمّر طويلا في الدراسة الادبية)، فأخذت أماكن ماكان قد حفّ بـ «المحاكاة» من مفاهيم اشتقت من الصنعة وانتصبت قوانين مطلقة تقيّد الانشاء الادبي وتكوّن المصطلح البلاغي. واذا كان مفهوم «المحاكاة» مثلما حدده الكلاسيكيون قد أدى الى التسامي على حركة التاريخ اعتمادا على مقولة «عالمية العقل البشري» في فهم الانشاء الادبي، وخدمة للحكم المطلق، حسب ما فتئت تؤكده الدراسات، فإن مفهوم «الخلق» قد نزل بالآثار الأدبية إلى معترك التحوّلات التاريخية[5] إن « الخلق » الأدبي، في عرف الرومنطقيين، يصدر عن « القلب » وهو مطّرد، الرومنطقيين قد ربطوا الخلق الادبي بالتاريخ من باب المقاومة لسلطة السلف، فالأخذ بالتاريخية هو الذي يجعل الخروج على الكلاسيكية أمرا مشروعا، أما مردود إحلال الأثر الادبي في معترك التاريخ، فقد تجسم، في الأعمال النقدية، في الأخذ

بالتنظيم والتقسيم والتصنيف والمنهج إسوة بالعلوم الطبيعية. لقد أدرج سانت بوف (Sainte Beuve) مثلا، منابع الآثار الادبية في حركة التاريخ فأرجعها الى ما أرجعها اليه من عادات وعصر وحياة فردية وقام، بعده، تاين (Taine) فرغب في تفسير الآثار الادبية وتحليلها على غرار ما تحلل به العلوم الطبيعية ظواهر الطبيعة. ومن هنا اتجهت الدراسات الأدبية الى التعلمن، فجعلت تستعير مناهج الوصف وطرق التحليل والتعليل من العلوم بأنواعها[6].

وفي هذا الاطار، إطار البحث في الآثار الادبية من حيث ما يدخل عليها في نشأتها من عوامل ومن مؤثرات، برزت للوجود نظرية ألحقها أصحابها بالمذهب الماركسي عقيدة تُعتقد حينا ومنهجا للتحليل حينا آخر. ولقد مرت هذه النظرية بأطوار عديدة شهدت فيها كثيرا من التحوير والتغيير، فهي قد ظهرت، أول ما ظهرت، مجردة من مبدإ الجدل، تعد الآثار الادبية تصويرا فوقيا يعكس البناءات التحتية (الاقتصادية والاجتماعية). ولهذه النظرية، سواء في طورها هذا أو في ما سيتلوه من أطوار، شَبَهٌ قوي بالنظرية اليونانية القائمة على مفهوم «المحاكاة»، إذ المحكي، عند اليونان، هو «الطبيعة» وعند أصحاب هذه النظرية هو «المجتمع». وليس لدارس الآداب، بهذا الفهم، الا أن ينقل الافكار من لغة الآثار الأدبية الى لغة علم الاجتماع، أو ليس عليه إلا أن يكشف عن الأفكار الاجتماعية والمذاهب العقائدية في النصوص الفنية. ولقد انتشر مفهوم «الانعكاس الآلي»[7] (Reflet Mécanique) في هذه النظرية انتشارا واسعا وقُضيت به مآرب كثيرة، رغم أنه قد سبق لماركس نفسه أن قال : إن بعض العهود التاريخية المتخلفة اقتصاديا شهدت ازدهارا بارزا على مستوى الانتاج الجمالي، أي أن الرقي الاجتماعي لا يوازي حتما، عنده، رقيا في الآداب[8].

واذا كان جورج لوكاتش (G.Lukacs) قد ذكر بأن الماركسية لا تقول بالموازاة الحتمية بين التطورين الفكري والاقتصادي للمجتمعات محيلا على ما أشار اليه أنجلز (Engels) من أن الفلسفة قد قطعت أشواطا واسعة الرقي في فرنسا القرن الثامن عشر وألمانيا القرن التاسع عشر من غير أن يكون المجتمعان الفرنسي والألماني آنذاك متطورين اقتصاديا واجتماعيا، واذا كان هذا التذكير قد ساقه الى الإقرار

بشيء من الاستقلالية للإبداع الفني، فإنه ظل يعتقد، مع الماركسيين، أن الكلمة الفصل في تحريك الانشاء الأدبي إنما تؤول الى الواقع الاقتصادي والاجتماعي. أما عن صلة الآثار الأدبية بالأوساط الاجتماعية التي تظهر فيها، فإن لوكاتش قد ذهب الى أن الأثر الأدبي يمكّن من الوعي بخصائص السياق التاريخي المعاصر له. وهو يعني بذلك أن الآثار الأدبية تصوّر، على سبيل الانعكاس، الواقع الذي تنشأ فيه. غير أن هذا الانعكاس ليس من الآلية في شيء، فهو يتم على مستوى الوعي بالواقع لا على مستوى تصويره. ولقد اهتم لوكاتش بـ «الواقع» الذي تعكسه الآثار الفنية، مثلما اهتم المفكرون اليونان قبله بـ «الطبيعة» التي تحاكيها النصوص الادبية، فانتهى الى أنه يتكون من الظاهر والخفي أو من المظهر والجوهر. فإذا اكتفت الآثار الأدبية بما يظهر من الواقع فتضمنته وقامت عليه بقيت في حدود التصوير الظاهري للطبيعة وجاءت سطحية باهتة، واذا هي، خلافا لذلك، اكتفت بالجوهر فحسب وتعلقت به ونفذت اليه أغرقت في التجريد العلمي. ومن هنا اعتقد لوكاتش أن «الفن الواقعي» هو الفن الذي يجمع بين المظهر والجوهر، يحيل فيه أحدهما على الآخر ويوجّه اليه. ومهما تكن إسهامات لوكاتش جليلة في تطوير النظرية الماركسية للادب، فإنه ظل يعتقد أن للأثر الادبي فحوى فكريا يمكن نقله الى لغة علم الاجتماع والفلسفة. وهذا الفحوى عنده، هو «الجوهر الانساني»، ذلك الجوهر الذي نلمسه في الروائع الخالدة سواء كانت قديمة فذة أو واقعية حديثة. والجوهر الانساني الذي تتضمنّه الاداب، عند لوكاتش دائما، ثابت على مر العصور مشترك بين الناس جميعا، وهو الموضوع الرئيسي للإنشاء الادبي. أما الذي يتغير متأثرا بالسياقات التاريخية فهو وسائل الأداء وطرق التعبير. إن الآثار الأدبية، في مفهوم لوكاتش، تعكس الواقع الانساني اطرّاداً، ويأتيها التجدد من التغير في السياق الاجتماعي ومن التحول في تصوُّر الواقع وفهمه(9) وبقدر ماكانت أعمال لوكاتش النظرية قيّمة في تجاوز مفهوم «الانعكاس الآلي»، لم تكن تطبيقاته آخذة بالجدلية، فلقد تناسى ماكان ذهب اليه من أن للآثار الادبية استقلالا نسبيا عن الاقتصاد والاجتماع، وجعل المؤثرات تتدخل في الانشاء الادبي في اتجاه واحد، أي من الواقع الاجتماعي نحو الظاهرة الأدبية. وفي هذا الموطن بالذات كانت

مجهودات لوسيان غولدمان (Lucien Goldmann) مفضية في بلورة نظرية طريفة تسعى الى تفسير الآثار الادبية اعتمادا على نشأتها، وتأخذ بالمبدإ الجدلي.

لقد كان غولدمان متأثرا بمذهب هيجل (Hegel) في الفن وبأبحاث أستاذه الروحي جورج لوكاتش في المجال الأدبي[10]. وكان يرى أن الآثار الادبية الفذة تحتوي على رؤية للعالم يمكن الحصول عليها منها، أي أن لها مضمونا فكريا شبيها بالمعارف الفلسفية، الا أنه ألح أكثر من سابقيه في الأخذ بالنظرية الماركسية، على خاصية الآثار الأدبية الجمالية. فلقد ذهب، مثلما هو شائع، الى أن الطبقة الاجتماعية هي التي تبدع الأثر الادبي على لسان الأديب الفرد. إنها هي التي تصوغ رؤيتها للعالم، وهذه الرؤية هي التي تكوّن الأثر الادبي، فبنيته الدلالية وانسجام عناصره وتماسكها إنما يرجع الى الرؤية التي عبر عنها. ومفهوم «البنية الدلالية» (Structure Signifiante) يضمُّ، عند غولدمان، في الآن نفسه خصائص الشكل وخصائص المحتوى. لهذا كانت الدراسة الادبية حسب المنهج الهيكلاني التوليدي (Structuralisme Génétique) تقوم على فهم الأثر أولا وعلى تفسيره ثانيا. أما في ما يخص علاقة الآثار الأدبية بالسياقات التاريخية التي تنشأ فيها، فإن غولدمان قد ذهب الى أنها علاقة انعكاس، أي أن الآثار الادبية تعكس ظروفها التاريخية، لا عكسا آليا، وإنما على سبيل التمثيل والمضارعة، فالكُتّاب العظام الذين يمثلون عصورهم، حسبه هم أولئك الذين يعبِّرون عن رؤية للعالم توافق أكثر مايمكن أكبر نسبة من الوعي الطبقي[11].

ومهما تكن للمذهب الاجتماعي الملحق بالنظرية الماركسية من مزايا في إثراء دراسة الآثار الادبية موصولة بالظروف التي تنشأ فيها، فإنه قد قوبل بنقد شديد أظهر جانبا مهما من حدوده، فلقد عيب، مثلا، بتعلقه بوحدانية المعنى عندما اعتقد أصحابه أن لكل أثر أدبي معنى واحدا يتعين على الناقد الظفر به ونقله الى اللغة المفهومية. ومن هنا تورط هذا المذهب في الحكم على الآثار الادبية المتعهِّدة للغموض (وهي كثيرة جدا في عصرنا الحاضر) وطعن في قيمتها إذ عدّها غير متناسقة البناء رديئة وضحلة[12]. وقد عيب أيضا بأنه، إذا ما طُبِّق أحسن تطبيق على سبيل الوفاء لمنطلقاته، كشف عن شخصية الدارس وعن موقفه أكثر مما

كشف عن الأثر الأدبي المدروس[13]. وعيب، على وجه الخصوص، بأنه لا يقدر على التمييز بين الآثار الجيدة والآثار الأدبية المتوسطة أو الضعيفة، وهو ما جعل تطبيقاته تتناول أعمالا أدبية مشهورة فرضت نفسها روائع على مر العصور.

ومن النظريات الأدبية التي وصلت الآثار الادبية بمنابعها نظرية «الانتاج الأدبي»[14] (Théorie de la production littéraire). وهي نظرية حديثة يقوم حولها، على أيامنا هذه، جدال لا يخلو من عنف، ويبدو أن الجدل الذي حظيت به إنما يعود الى أنها قامت على سلسلة من المناهضات : فهي قد ناهضت مفهوم «الانعكاس» بوجهيه الآلي والجدلي، لأن الأخذ به يؤول الى جعل الظاهرة الأدبية تتسامى على الواقع وتنأى عنه بعيدا في عوالم المثل والماوراء. وهي قد ناهضت مفهوم «النشأة» لأنه مستعار من مصطلح «علم الحياة» يسدل على إنتاج الأدب حُجُباً طبيعية بدلا من أن يوضحه. ورفض أصحاب هذه النظرية مفهوم «الخلق» لانه مشبع بالقداسة يرد الإنشاء الأدبي الى أمر الغيب ويجعله يتنزل «وحيا» على بعض الأصفياء من بني البشر. ومن نقد هذه المفاهيم خلص أصحاب هذه النظرية[15] الى أن الكتابة «انتاج» لأشياء مادية وملموسة واقعة في الواقع ومؤثرة فيه متأثرة به. ولأن الإنشاء الأدبي «انتاج» تكيفت نظرياته بنوعية «المنتوجات» نفسها. وآية ذلك أن أصحاب مفهوم «الانعكاس» لم يأتوا بنظريتهم من عندياتهم، ولم يبلوروها على سبيل الخطإ أو المغالطة، وانما استنبطوها من الآثار الأدبية نفسها عندما وجودها، في بعض الأزمان المعينة، تميل الى تعهُّد التمثيل والتصوير فيها. وإذا لم يقل الدارسون المعاصرون بمفهوم «الانعكاس» وأخذوا بنظرية «الانتاج الأدبي» فلأنهم وجدوا الآثار الادبية العصرية تميل إلى الكشف عن طرق انبنائها وأطوار صنعها، ميلا ظاهرا. وهذا يعني أن إنتاج الأدب يسبق التنظير له ويكيِّفه طبقا لأبرز الخصائص فيه. إن المنتوج إذن هو الذي يحدد معالم النظرية المتعلقة به. ومن هنا ذهب أصحاب هذه النظرية الى أن النظريات الأدبية تتحول بتحول الانتاج الادبي في التاريخ وتبعا لذلك اعتقدوا في بطلان محاكمة النظريات الأدبية نفسها، وسعوا الى التساؤل عن الاسباب التي تجعل مظهرا من مظاهر الكتابة يبرز في عصر من العصور ويسود الى الحد الذي يخلق معه نظرية

أدبية تتجه اليه فتدرسه. ولقد قسم أصحاب نظرية الانتاج الأدبي تاريخ الأدب الى عهود ثلاثة أولها العهد الكلاسيكي ومن أبرز سيمائه هيمنة الصور البلاغية على انشائه، وثانيها العهد الرومنطيقي ويمتاز بالجنوح الى «التعبيرية» وثالثها العهد المعاصر ويختص بالانتاج الأدبي.

2 ــ جمالية النصوص :

لقد حظيت الآثار الأدبية مقطوعة عن منابعها وبصرف النظر عن مقاصد مؤلفيها، بعناية طوائف من الباحثين، مثلما حظيت عوامل النشأة وأسباب الظهور بعناية طوائف أخرى منهم، وكان ذلك عندما استقرَّ في بعض الأذهان أن ما يميز النصوص الأدبية عن غيرها من النصوص الكلامية كائن في النصوص نفسها لا في ما يمهد لها من عوامل أو يدخل عليها في نشأتها من مؤثرات. لهذا كان الرأي عند أصحاب هذه النزعة أن تستجوب النصوص الأدبية نفسها عن «أدبيتها»، وأن تُلْتَمَسَ تلك الأدبية في خصائص النصوص الصياغية لا في ما يحفّ بها من سياقات. وفي هذا الإطار ايضا، إطار استنطاق النصوص عن أسرارها بلغت الأبحاث شأوا بعيدا من العمق وأعطت نتائج ذات بال في فهم الظاهرة الأدبية.

ولابدّ من التذكير في هذا المقام بأن سائر المدارس والاتجاهات والنزعات التي درست الادب درس نشأة، لم تهمل اطلاقا الآثار الأدبية نفسها وما لها من خصائص وأسرار، وانما أولت عوامل النشأة وأسباب الانتاج العناية الأكبر، فجاء اهتمامها بالآثار الأدبية نفسها خادما للمقصد الأصلي عندها متمثلا في ربط المؤلفات بمصادرها. لهذا فإنه ليس من الغريب أن نجد لأصحاب تلك المدارس والاتجاهات والنزعات مباحث لطيفة أحيانا في خصائص النصوص الأدبية، وهي مباحث استفاد منها أصحاب منهجية «جمالية النصوص» استفادة كبيرة.

إن الاقتصار على الآثار الأدبية، دون غيرها مما يتصل بنشأتها من عوامل، لم يظهر في حركة واعية بمنهجها وبمقاصدها الا مع الشكلانيين الروس (Les Formalistes Russes) في الثلث الأول من هذا القرن ليستمر مع الهيكلانيين اللغويين في أنحاء متعددة من البلاد الغربية بعد ذلك، فلقد كان الفصل بين الآثار

الأدبية من جهة وبين منابعها من جهة اخرى، أساسا من أسس النظرية التي واجهت بها هذه الحركة الآداب.

والذي يتفق فيه الشكلانيون والهيكلانيون اللغويون، وما أكثر ما تتماثل في كتاباتهم المواقف، أنهم يقتصرون على النصوص الأدبية في التعرف على أسرارها الأدبية، أو أنهم يجعلون الدراسة متأصلة في الآثار نفسها، فالأدب، عندهم، أولا وبالذات ، نصٌّ، وكل ما يهمه في درسه كائن فيه ملازم له لا يُلْتَمَسُ أبدا خارج حدوده. أمّا الربط بحياة الأديب الشخصية أو بدخائله النفسية أو بالوسط الاجتماعي الذي عاش فيه وكتب اليه، فمباحثُ لا تهم الأدب في شيء ولا تفيد فيه بشيء. ومن هذا المنطلق دخل الشكلانيون والهيكلانيون اللغويون في جدال مع الدراسات القديمة وقاوموا لجوءها الى المغالطة عندما تتحدث في معرض درس الأدب، عن كل شيء عدا الأدب نفسه[16]. ولقد دخلوا ايضا في نقاش حاد مع ما عاصرهم من نزعات ربطت، بصفة او بأخرى، الآثار الأدبية بسياقاتها التاريخية، ناقش الشكلانيون النزعة الماركسية اللينينية لانها تصدر عن مفاهيم تحتم علاقة الأثر الأدبي بوسطه الاجتماعي على مستوى الانعكاس، ولأنها ترد الأثر الى الفكرة فيها تنقلها من لغة الفن الى لغة علم الاجتماع والفلسفة[17]. وناقش الهيكلانيون اللغويون الاتجاه الاجتماعي كما مثله لوكاش وغولدمان وعابوه بتعلقه بوجدانية المعنى، وبأنه يقتصر من الآثار الأدبية على ما يؤيد أفكارا مسبقة عند الدارسين[18].

ولقد ساءل الشكلانيون والهيكلانيون اللغويون النصوص عن أسرارها الأدبية، فانتهوا الى أن النص الأدبي ليس أدبيا بمعناه أو فحواه، وأنه ليس كذلك من حيث نشأته وما يتدخل فيها من مؤثرات، وانما هو أدبي بحكم «صياغته» و «أسلوبه» و «طريقته» و «وظيفة اللغة فيه»[19]. ومن هنا رأوا أن السؤال الذي يجب أن نواجه به الآثار الأدبية لا يقع على المعبَّر عنه فيها، وانما يقع على «كيفية» التعبير وطرقه وأنماطه. قال تينيانوف (Tynianov) : «إن التساؤل عما تعبِّر عنه الآثار الأدبية تساؤل عقيم، فالكيفية التي تعبّر بها الآثار هي المظهر الجوهري للانتاج الأدبي»[20]. وقال بارط (R. Barthes) : « لا يمكن للنصوص الأدبية أن تُردَّ الى أنظمة مفهومية، اذ المفاهيم نفسها، في الكتابة المتخيَّلة، تفقد طابعها

المفهومي»[21]، وبالتالي فان نقل المعنى من النصّ الأدبي الى لغة الخطاب العلمي أو الفلسفي، ينفي عن الآثار الأدبية أدبيتها ويردّها الى آثار عادية من الكلام ذات قيمة وثائقية ومعرفية. لهذا ألحّ الشكلانيون على مفهوم «الشكل الأدبي» تتجسّم فيه الخصائص الأدبية للكلام، وألحّ الهيكلانيون اللغويون على «وظيفة اللغة» وردّوا الأدبيّة اليها، ولقد وصلوا من ذلك كله الى أن الظاهرة الأدبية ظاهرة مستقلة بذاتها عن الاجتماع، فهي مستقلة بذاتها عند الشكلانيين لأن الآداب تتطور في التاريخ ضمن حدود السلسلة الأدبية،تموت فيها أشكال وتولد أشكال، وتبعث فيها أشكال كانت قد ماتت من قبل. وهي مستقلة عند الهيكلانيين اللغويين بموجب لغوي، فالعلامات في النصّ الأدبي دوالّ (des Signifiants) كلّها بما في ذلك المفاهيم ذاتها. إن اللغة في النصوص الأدبية ليست علامات دالّة على مدلولات وانما هي دوالّ فحسب، منغلقة على نفسها في نظام النصّ. وفي هذا المعنى قال بارط : «ان تأويل النص الأدبي، لا يعني أبداً أن نضع له معنى من المعاني، بل هو يعني، على العكس من ذلك، ان نتملّى من أيّ جمع للدوالّ تكوَّن»[22]. ولقد وقف الشكلانيون والهيكلانيون اللّغويون هذا الموقف لأنهم لاحظوا أن الآثار الأدبية الفذة تزخر بالمعاني المتعددة، وأن الدراسة التي تسعى الى الظفر بمعنى واحد لها تكتفي بوجه واحد من وجوه عديدة في طاقاتها، قال بارط : «قد يستبد، في النصوص الجمع، معنى من المعاني بالقارئ، لكن عدد القراءات ليس محدودا أبداً، فإمكاناته هي إمكانات اللغة في التعبير لا حصر لها ولا حدّ»[23]. ومن هنا اتفق الشكلانيون والهيكلانيون اللغويون، وهم ينعمون النظر في النصوص الادبية، على أن الآثار الفذة هي تلك التي تتحمَّل عددا لا يُحصى من التأويلات بفضل ما في خصائصها الصياغية من كثافة خلاقة.

3 ــ جمالية التقبل :

إن هذه النظريات التي أرادت أن تدرس الأدب فوصلته بمنابعه وبما يؤثّر في نشأته من عوامل ومن مؤثرات، أو اقتصرت عليه في حدوده النصّانية وفي ما تتميز به من خصائص قاطعةً بذلك بينه وبين سياقاته التاريخية، لم يكن بوسعها أن تضع

اليد على السرّ الذي يجعل آثارا أدبية تستمرّ حيّة بعد أن تفنى الظروف الاجتماعية التي أنشأتها، أو أن تعلّل الأسباب التي تجعل آثارا تفوق في الحسن والجودة آثارا أدبية اخرى.

وإن كارل ماركس (K. Marx) نفسه هو الذي لفت الأنظار الى هذه المسألة في عبارات أصبحت اليوم جد متداولة بين الدارسين، قال: « ليست الصعوبة بقائمة في أن نصل الفن الاغريقي والملحمة بأشكال معينة من أشكال التطور الاجتماعي، وانما الصعوبة كل الصعوبة في أن نعرف لماذا يواصلان مدّنا بالمتعة الفنية، ولماذا تظل لهما، في نظرنا، من بعض النواحي، قيمة القاعدة والمثال»[24]. ولقد أوحت عبارة ماركس هذه للدارسين بتعاليق شتى منها أننا اذا قلنا إن الأثر الأدبي الجميل يظل دائما وأبداً جميلا أشرنا الى ظاهرة ولم نفسرها. وأما اذا اقتنعنا بالاشارة الى الظاهرة وقبلناها تفسيراً فاننا نتنكّر للحقيقة الراسخة التي تجعل الظاهرة الأدبية منغرسة في التاريخ لا إمكانَ الى فهمها من دونه، بل إن البقاء على مستوى الاشارة الى الظاهرة يوقعنا في تغطيتها بالأحكام الانطباعية من قبيل: «روعة الخلق» و «جودة الابداع» و «جلال الحسن»...[25].

أما الجواب الذي بدأت تتجه اليه الدراسات الأدبية حديثا، بعد تاريخ طويل من التطور المعطّل والحثيث، فانه يعتمد على «القارئ» مفتاحا للبحث في الآثار الادبية. فالآثار الأدبية التي تستمر وتخلد إنما تستمر وتخلد لانها تظلّ قادرة على تحريك السواكن وعلى إحداث ردّ الفعل وعلى اقتراح التأويل. إن خلود الآثار الأدبية لا يأتيها من الأسباب التي أوجدتها أو من العوامل التي أثرّت في نشأتها، وهي لا تحظى به لأنها تصوّر أوضاعا اجتماعية، أو تعكس، آليا أو مضارعة، هياكل اقتصادية، وانما يأتيها الخلود وتحظى به لأنها تظل فاعلة في القارئ محرّكة له. ومن هنا اعتقد كثير من الباحثين المعاصرين أن الآثار الادبية لا تُكتب فحسب انطلاقا من أوضاع اجتماعية وتأثرا بعوامل تاريخية، ولا تكتب أيضا حسب خصائص إبداعية وأشكال أسلوبية فقط، بل هي تُكتب على وجه الخصوص لقارئ ولجمهور يتجه بها أصحابها اليه.

ويبدو أن البعد الاجتماعي للآثار الادبية محدّداً على هذا الوجه، قد كان من

البداهة الى الحد الذي لم يبعث الدارسين الى العناية به العناية المطلوبة. لذلك فإنه لم يلق حظّه من الدّرس إلّا على أيامنا هذه، لأنّ الدراسات السابقة قد شُغلت عنه بوصل الآثار الادبية بمنطلقاتها او بالاقتصار عليها في حدودها النصّانية. على أنّ هذه الدراسات، مهما صُرِفَتْ عن الجمهور القارئ، لم تُسقطه أبداً من حسابها، وهي تتعامل مع النصوص الأدبية. فلقد اهتم به المفكرون اليونان، رغم أنهم كانوا، مثلما رأينا سابقا، الواضعين الأوّل لمفهوم، «المحاكاة». وكان اهتمامهم بالقارئ في نطاق الأثر الذي تحدثه المؤلفات الفنية في متقبليها. ومما أُثِرَ عنهم في هذا المقام قولهم إن المحاكاة ترمي الى إحداث الشفقة والفزع في المستمع لتنزع به الى التّطهُّر. ولقد كان لكل المدارس النقدية، ولكل النظريات الأدبية، وقوف، يتفاوت تركيزاً وعمقاً، على الغاية من الفن ما هي، وسواء أكانت الغاية من الفن موعظة أخلاقية أو عبرة أو حكمة أو متعة جمالية، فان المتّعِظ والمعبِّر والمتمتع إنما هو دائما وأبدا القارئ الذي تتّجه اليه المؤلفات الأدبية بالخطاب.

على أن بعض النظريات الأدبية كانت تهتم بالقارئ أكثر من نظريات أخرى، ومن مسيراتها جميعا تمّ الوصول اليوم الى اكتِناهِ دور المتقبِّل في فهم الآثار الأدبية ودرسها. ولعل أول عناية بارزة بالجمهور القارئ هي تلك التي نجدها في النقد الأدبي الانجليزي على عهد إذغار آلان بو (Edgar Allen Poe)(26). فلقد اهتم هذا الكاتب الروائي بالقارئ في نطاق اهتمامه بالأثر الفني الذي يزمع إحداثه فيه، وصرَّح بأنه يفكر، أول ما يفكر، في نوع الأثر الذي يقصد اليه، وبعد ذلك يفكر في الوسائل التعبيرية التي تلائمه. وهذه الوسائل عنده، هي النبرة والصياغة وخصائص البناء. وكان لِمَا صارح به بو القرّاء من أسرار الإنشاء الأدبي أثره الكبير في النقد. فلقد ناهض المفاهيم الرومنطقية التي توغَّلَتْ بالكتابة الأدبية بعيدا في عَتَم التعبيرية مُسدلة بذلك على الانشاء حُجُبا من القداسة الكثيفة، وكشف عما يبذله الكاتب من جُهد ويُصادفه من صعوبات ويلاقيه من عَنَت. بل إنه قد ذهب الى أبعد من ذلك عندما أكّد على أن الإنشاء الادبي يتطلب من الدقة والتحرّي ما تتطلبه الرياضيات نفسها من تفكير منطقي ودقة هندسية. ولقد اقتفى الشاعر الفرنسي شارل بودلير (Ch. Baudlaire) آثار بو، فنقل بعضاً من

مؤلفاته الى الفرنسية وقاوم، هو أيضا، مفهوم «الإلهام» الرومنطقي مُلّحاً على ما في الانشاء الأدبي من جُهد يبذله الشاعر أو الكاتب اثناء العمل. ومما أكّد عليه بودلير أن الأدب سيفيد حتما من كشف أسراره للقراء، بينما لا يمكن للاستمرار في المغالطة إلا أن تُضِرَّ به. وعندما جاء الشاعر الفرنسي الشهير پول ڤاليري (P. Valéry) قال : «لأشعاري المعنى الذي تُحْمَلُ عليه»(27).

واذا كان النقاد المعاصرون قد رأوا في عبارة ڤاليري هذه مقولة من المقولات الأساسية التي سيقوم عليها، في ما بعد، الاهتمام بالظاهرة الادبية موصولة بمتقبليها فان ما فاتح به إدغار آلان پو او بودلير او ڤاليري القراء من أسرار الانشاء الأدبي لا يرمي، عندهم، الى نقل الاهتمام بالأدب من حيث مصادره الى حيث يتلقاه جمهوره، بقدر ما كان يرمي الى غاية عملية يمثلها السؤال التالي : كيف السبيل الى إحداث هذا الأثر أو ذاك في القارئ ؟ لهذا فانهم، عندما كشفوا عن أسرار الانشاء الأدبي ساعة وضعه، وعن صعوبة العمل ودقة المنطق فيه، دعوا القراء الى تناول الآثار الأدبية بعين الجدّ الممحّصة لا بعين الانبهار التي تكتفي بالاعجاب السطحي تقرُّ به وتعجز عن فهمه. وان مقاومتهم لمفهوم «الخلق» وما حفَّ به من «إلهام» و «عبقرية» و «وحي» لترمي اساسا الى الرفع من مكانة الاديب في المجتمع، اذ هو يتعب ويشقى ويعاني صعوبة التعبير ولا يتلقى وحياً يتنزَّل عليه. لهذا فان الحاح هؤلاء الشعراء المنظِّرين على كشف أسرار الإنشاء الأدبي لم يلق امتدادا في ما سيظهر، في ما بعد، للقارئ والجمهور من مفاهيم، انما امتد في نظرية «الانتاج الادبي»، تلك النظرية التي رأينا أنها تهتم أكثر ما تهتم، بالآثار الأدبية موصولة بمصادرها. ولعل السبب في ذلك انما يرجع الى أن اولئك الشعراء النقاد عندما اهتموا بالقراء في معرض التفكير في المسالك الموفية بهم الى تحريك السواكن، فلامسوا مشارف النظريات الحديثة، كانوا الى الالتصاق بالكاتب المبدع وبنواياه أقرب منهم الى الالتصاق بالجمهور القارئ. فالدراسات الأدبية مازالت، من خلال هذه المواقف، تدور في فلك المؤلفين، فهم الذين يرسمون لأعمالهم غاياتها، وهم الذين يُوجِدون لها وسائلها، أمّا الجمهور فانه محط نيَّة وغاية مقصد، يحيا على سبيل التقدير في وجدان الكاتب فحسب.(28)

لقد برزت العناية الحقيقية بالقارئ، اول ما برزت، واعية بمقاصدها، في نطاق علم اجتماع يُعنَى بالظاهرة الادبية (Sociologie de la littérature). فلئن ركزت الدراسات، في هذا الاتجاه، عنايتها على تدخُّل السياقات التاريخية في نشأة الآثار الأدبية، فانها قد ذهبت، مع ذلك، الى ان المجتمع لا يتدخل في الانشاء الأدبي من حيث هو مصدر فحسب، وانما هو يتدخل أيضا من حيث هو متقبّل يتلقاها. ومن هنا كان لعلم اجتماع الأدب وقوفه على ما للإنشاء الأدبي من بعد اجتماعي مجسّم في القراء وفي عملية القراءة.

إلا أنَّ علم اجتماع الأدب سيكتفي بالقارئ الكائن خارج الآثار الأدبية موضوعا له، أي سيهتم فحسب بالقارئ الفعلي الذي يتأثر بالمؤلفات الادبية ويؤثر فيها مثلما تؤثر فيها وتتأثر بها قنوات الاتصال ومؤسسات الثقافة وظروف الانتاج والنشر. وفي هذا الصدد ذهب روبير إسكاربيت (R. Escarpit)، وهو أحد المؤسسين الأوائل، لعلم اجتماع الأدب، الى أن الكاتب إنما يكتب لقارئ او لجمهور من القراء، فهو عندما يضع أثره الأدبي، يدخل به في حوار مع القارئ. وللكاتب من هذا الحوار نوايا مبيّتة يريد ادراكها، فهو يرمي الى الاقناع أو إلى المدّ بالأخبار أو الإثارة أو التشكيك أو زرع الامل أو اليأس. ومما يبرهن على أن الكاتب يرمي بالإنشاء الادبي الى ربط الصلة بالقارئ أنه يعمد الى نشر أعماله. فالنشر، في حدّ ذاته، خروج بالأثر الأدبي الى القراء. ومن هنا رأى إسْكاربيت ان حياة الأعمال الادبية تبدأمن اللحظة التي تُنشر فيها، إذ هي، في ذلك الحين، تقطع صلتها بكاتبها لتبدأ رحلتها مع القراء.(29) وإن ما ذهب اليه اسكاربيت ليتفق اتفاقا ظاهرا مع ما كان ذهب اليه سارتر (J. P. Sartre) من قبل عندما أكد أن الجمهور للأثر انتظار،(30) وهو يعني بذلك ان الأثر الأدبي يحيا، قبل اتصاله بالجمهور، حياة تقديرية، فهو، قبل النشر، موجود بالقوة، وهو، بعد النشر، موجود بالفعل...

لكن ما القراءة ؟ ما المقصود بهذه العبارة التي سيقوم حولها، على أيامنا هذه، جدال كبير ؟ ليس من الهيّن تحديد مفهوم «القراءة» لأنَّ كل النظريات التي ستقوم عليها ستقوم ساعية الى تعريفها. فكأن باب البحث فيها قد فُتِحَ فصدَّه عن الانغلاق فرط الزحام.

ليست القراءة، عند الباحثين المعاصرين، وإنهم لطوائف وطوائف كثيرة، ذلك الفعل البسيط الذي نمرّر به البصر على المطور، وليست هي أيضا بالقراءة التقبُّلية التي نكتفي فيها، عادة، بتلقّي الخطاب تلقيا سلبيا اعتقادا منا أن معنى النص قد صِيغ نهائيا وحُدِّد فلم يبق إلا العثور عليه كما هو، أو كما كان نية في ذهن الكاتب. إن القراءة، عندهم، أشبه ما تكون بقراءة الفلاسفة للوجود. إنها فعل خلّاق يقرّب الرمز من الرمز ويضمُّ العلامة الى العلامة، وسَيْرٌ في دروب ملتوية جدا من الدلالات نصادفها حينا ونتوهَّمها حينا فنختلقها اختلاقا. إن القارئ، وهو يقرأ، يخترع ويختلق ويتجاوز ذاته نفسها مثلما يتجاوز المكتوب امامه. إننا، في القراءة، نصبّ ذاتنا على الأثر، وإن الاثر يصبُّ علينا ذواتا كثيرة، فيردُّ الينا كل شيء في ما يشبه الحدس والفهم.(31) ولأن القراءة على مثل هذاالتعقيد، ولأن الإشكال فيها إشكال مضاعَف عمد الباحثون المعاصرون الى تفتيتها الى أسئلة عديدة منها : أيكتفي القارئ أثناء القراءة بملاقاة ذاته أم هو يتلقّى شيئا من خارجها ؟ وما الذي يختلج في ذهن القارئ وفي ضميره أثناء القراءة ؟ وهل القارئ يقرأ بِحُرِيّة أم هو يترسَّم خطى قارئ ضُمِّنَ بالنصّ ؟ وما الذي يشترك فيه القراء المتعددون وهم يقرؤون ؟

ولقد أسلم التفكير في القراءة الباحثين الى التساؤل عن الكتابة نفسها وعن صلتها بالقراءة. واذا القراءة والكتابة عندهم وجهان لفعل واحد لا سبيل البتة الى فصل أحدهما عن الآخر. فالأثر لا يُكْتَبُ ولا يبرز للوجود الا موصولا بالقراءة، إذ القارئ هو الذي يخرج بالأثر من حيز الوجود بالقوة الى حيز الوجود بالفعل. ولكن القراءة لا تتم الا مع الكتابة. إنها، في آخر المطاف، فعلٌ مستحْدَثٌ يستحدثه النصّ المكتوب. ان النصّ نداء وان القراءة تلبية للنداء. وهكذا فالتفاعل بين القراءة والكتابة على اشدّ ما يكون تبادلًا، إذ لا وجود لأيٍّ منهما الا بوجود الآخر.(32)

على أن فهم «القراءة» هذا الفهم النازع الى التجريد، قد حرّك ضده بعض المفكرين فحاولوا البتَّ فيه انطلاقا مما قالوا به من نظريات تصل الآثار الأدبية بمصادرها. من ذلك مثلا أن بيار ماشيري (P. Macherey)(33)، وهو أحد

أعلام نظرية «الإنتاج الأدبي»، قد أكد على أنه لا فَصْلَ بين القراءة والكتابة حتى ولو كان ذلك من باب المقتضيات المنهجية، إذ الأثر الأدبي لا يوجد مكتوبا الا على اتصال بقارىء أو بقراء متعددين، ولكنه، وهو يقرر هذه الحقيقة رجع الى نظريته فأكد أن الظروف التي تؤثر في الكتابة هي نفسها الظروف التي تؤثر في القراءة، بل هي نفسها الظروف التي تؤثر في عملية التخاطب عموما. وهنا حذَّر من مغبة التخلص من «أسطورة الكاتب» للوقوع في «أسطورة القارىء».فالأمر، عنده، لا يعدو أن نكون قد تركنا «وهما» لنأخذ «بوهم» آخر. واذا نحن وصلنا، بعد كثير من الجهد، الى أن دراسة الآثار الأدبية من حيث ما يتدخَّل في نشأتها من عوامل لم تُمَكِّن من إدراك أسرار الخلود الذي تحظى به، فإن درس القراءات المتعددة للأثر الأدبي الواحد سيوصلنا حتما الى العجز عن إدراك أسرار جماله الخالد، لأن العوامل التي تؤثر في الكتابة هي نفسها العوامل التي تؤثر في القراءة. ومهما يكن هذا القياس الذي استخدمه ماشيري طريفا، فإنه يقوم على فهم معين للقراءة. إن القراءة، عند ماشيري، تَقَبُّلٌ سلبي لمعنى جاهز حدَّده الكاتب من قبل ووضعه في أثره فلم يبق للقارىء إلَّا أن يبحث عنه ويظفر به. وإن هذا الفهم الذي سلَّم به ماشيري للقراءة يطابق الفهم الذي شاع لها عند بعض المفكرين المتأثرين بالمذهب الماركسي وقوامه القول بوحدانية المعنى (Monosémie) ؛ في حين أن القراءة، في نظر الآخذين بها مفهوما، فعل خلاق لا يقل تأثيرا في عملية الانتاج من تأثير الكتابة نفسها.ولقد ردَّ بعض المفكرين على ماشيري بالاعتماد على ماركس نفسه وعلى نظريته في الاستهلاك على وجه التحديد، فهو يَعُدُّ الفعل الاستهلاكي جزءا من الانتاج لا سبيل الى اسقاطه منه. وإن نظرية ماركس في الاستهلاك هي التي وضَّحها الكاتب المسرحي الذائع الصيت برتولد بريشت (B. Brecht) عندما أكد على أن الحصول على الإمتاع الجمالي لا يتم لصاحبه بفعل سلبي أبداً، إذ هو يتطلب منه بذل الجهد والمعاناة. ولقد ضرب بريشت لذلك مثلا تناقله الدارسون كثيرا من بعد، قال : «إن الأكل ذاته يستوجب منا تحريك الفكَّين» إن لم يستوجب نقل الطعام من الوعاء الى الفم.[34] على هذا الأساس ميَّز مفكرون ماركسيون جدد بين ظروف الانتاج وظروف التقبُّل، ولاحظوا، انطلاقا من المفهوم الذي وضعه ماركس للانتاج، أن الإستهلاك الأدبي باعث على الإنتاج،

وأن الكتاب يضعون آثارهم، أحيانا تحت الطلب، تماما مثلما يستدعي الاستهلاك الانتاج ويحثُّ عليه. إن الكاتب اذن، وهو يصنع أثره، يصنع أداة للتداول، ويصنع حاجات لابد من إرضائها. ومن هنا وصل المفكرون الماركسيون الجدد الى أن الكاتب يخلق جمهوره مثلما يخلق الجمهور الكاتب. ولقد لاحظوا في معرض تهذيبهم لنظريتهم، أن التقبُّل ليس غاية قصوى للكتابة لأنه يبعث أحيانا على إيجاد كتابات أخرى تظهر في المستقبل. والذي وصل اليه المفكرون الماركسيون الجدد أن الاقتصار على دراسة ظروف الانتاج فحسب لا يمكّن وحده من فهم الآثار الأدبية، ففي هذا الاقتصار حذْفٌ للمتقبل والمتلقي، وما أثرهما في الكتابة بأقل من أثر ظروف الانتاج فيها، فلابد إذن من العناية بالجمهور القارىء في التعامل مع الآثار الأدبية.(35)

لئن أفضى الجدل الذي قام بين المفكرين المتأثرين بالنظرية الماركسية الى ضرورة الاهتمام بالجمهور القارىء في سبر معالم الآثار الأدبية، فإن الفضل كل الفضل، في لفت الانظار الى مفهوم «القارىء» ودوره في الإنشاء الأدبي إنما يرجع الى نظرية «التخاطب». ومن مزايا هذه النظرية أنها اعتنت، في درس التخاطب، بالأطراف الثلاثة المعنية به وهي : الباث والخطاب والمتقبل. لقد اعتنت نظرية التخاطب، على وجه الخصوص، بمرور البلاغ من الباثّ الى المتقبِّل عبر قنوات الاتصال، ورأت أن الباث يسجل بلاغه في الكلام حسب قواعد في التسجيل تواضع عليها الناس، وأن المتقبِّل يعمد الى فكّ رموز الكلام ليحصل على البلاغ منها. الا أن إيصال البلاغ، في الغالب، مغامرة لا تتم دائما بسلام. فمهما بذل الباثّ من جهد في تفادي عناصر التضليل والتحريف وسوء الفهم، فإن بلاغه لابد من أن يتأثر بها. ولقد كان لهذه النظرية أثر بارز في درس الآثار الأدبية إذ عمدت طائفة من الباحثين الى جعل المؤلِّف باثّاً والقارىء متقبِّلا والأثر يحمل بلاغا. إلّا أنهم رأوا أن التخاطب في الأدب يختلف كثيرا عن التخاطب العادي، فمنتهى أمل الباث في التخاطب العادي أن يصل بلاغه سالما من العثرات الى المتقبل. والذي يساعده على ذلك ارتباط البلاغ عادة بالمرجع أو السياق يَحْضُرُ القارئَ أثناء القراءة فيتجنب به الوقوع في الخطإ. إن الخطاب العادي يقوم في

أساسه على الوظيفة المرجعية. أما التخاطب الجمالي في الآثار الأدبية فلا وظيفة مرجعية له، وبالتالي فإن العثرات فيه كثيرة والعقبات كأداء، ومن هنا حلّت فيه للوظيفة الادبية محل الوظيفة المرجعية في التخاطب العادي، لذلك كان الغموض في الأثر الأدبي وكان التفافُ الكلام فيه على نفسه أشدَّ ما يكون.[36]

والمهم في نظريّة التخاطب أنها أسلمت الآخذين بها الى الإقرار بالغموض في الآثار الأدبية ميزةً من طبيعتها. ولأن التخاطب في الأدب غامض، ولان الغموض ظاهرة ملازمة له، توقّع الباث (أي الأديب) من القارىء أن يقوم بالتأويل أثناء القراءة ، وانتظر منه أن يثري البلاغ الأدبي باضافات شخصية من عنده يسلطها عليه. ولأن التخاطب الأدبي غامض في أساسه، عمد القارىء، كلما واجه نصّاً أدبياً، الى امتحانه، فاختبر قدراته على تحمّل المعاني الاضافية بموجب ما رُكِّبَ فيه من مواطن غامضة تتحمل التأويل. ومن هنا كان الأثر الأدبي، في نظرية التخاطب، أثرا «مفتوحا»[37] يستدعي التأويلات العديدة ويتقبّلها فيزداد بها ثراء على ثرائه.

على أن هذه التمهيدات للأخذ بمفهوم «القراءة» في التعامل مع الآثار الأدبية، ماكان لها أن تفضي الى ما أفضت اليه من نظريات حديثة، لو لم ترتكز على مسيرة تاريخية قامت بها الآداب إنشاء ودرسا. فلقد حامت حول الآثار الأدبية، منذ وجودها، أسطورة المعنى المطلق تتضمنه وتنطق به، فكانت القراءة، بدورها غارقة في أسطورة الإطلاق. إن الكاتب، في هذا الفهم للأشياء، يضع أثناء الكتابة، في أثره، معنى واحدا هو المعنى الذي كان الكاتب قد قصد اليه. ولقد كانت أسطورة «المعنى الموحد» سائدة في الكتابة والقراءة، في القديم، لأن البناء الاجتماعي كان، آنذاك، خاضعا لحكم الاستبداد. فكلما كانت السلطة محصورة في نطاق ضيق من التشريع والتنفيذ، وكلما كان الاستبداد السياسي على أشدّه فتكا وقهرا، وكان التعامل مع الأدب قائما على أسطورة المعنى الموحد (Monosémie). وإن هذه القاعدة العامة لتتأكد في القديم بانتماء كل من الكاتب والقارىء الى السلطة في البلاطات وبخضوع الكتابة الى شرائط معلومة وصارمة يعرفها الكتاب والقراء جميعا.[38] وإن اقتراب الكاتب من القارىء هو الذي جعل

البلاغ الأدبي يصل مثلما انطلق دون تحريف أو تغيير، إن الصوت هو الصدى، فكأن المعنى، من ذلك موحّدا في البثّ موحّدا في التّلقي. ومما يؤكد هذه القاعدة في زماننا الحاضر أن دارسي الآداب في المجتمعات التي يحكمها الاستبداد المركّز في دولة قاهرة لا تعتمد الساسة بل تعتمد الاداريين فحسب، وتعدُّ شعوبها رعية بالمعنى الحرفي وخَوَلًا، يتمسكون بوحدانية المعنى أيما تمسك ويقاومون أي نزعة الى التأويل.(39) أما العهود التاريخية التي شهدت تصدعا طفيفا في مركزية السلطة، أو التي قلقت فيها أجزاء الدواليب القامعة، فإنّ أسطورة المعنى الموحّد كثيرا ما تفسح المجال فيها إلى التعدّد النسبي للمعاني. وهذا التعدّد نجده في مقولة «الظاهر» و «الباطن» تستعمل تَعِلَّةً لإنطاق النصوص بالمعاني الكثيرة المتضاربة في بعض الأحيان، ونجده في القول بأن للكلام وجوها كثيرة يُحْمَلُ عليها حسب المقامات، وأما المجتمعات التي اضطربت فيها الشرائح الاجتماعية واصطرعت فقالت بالديمقراطية واعترفت للطرف الآخر المعارض بحقه في المخالفة، فإن تعدُّد المعاني (Polysémie) هو الذي ساد فيها، في حين انتفت منها أسطورة «المعنى المطلق». إن الحقيقة في هذه المجتمعات لم تعد حكرا على طائفة من الناس دون طوائف أخرى، وان المجاهرة بالمخالفة قد أصبحت حقا مشروعا يحميه القانون.أما الأدباء، في هذه المجتمعات أيضا، فقد وجدوا أنفسهم أطرافا في معترك الصراع الاجتماعي، فاتخذوا في انشائهم المواقف، وفُهمت أعمالهم الأدبية على غير الوجوه التي أرادوها لها. ثم إن انتشار التعليم وتكاثر وسائل البث والتخاطب وتطور وسائل الاعلام، كل ذلك قد وسع من دائرة القراء فتكاثروا. ومن هنا كان الأثر الأدبي الوحيد يقرأ القراءات العديدة وتوضع له التأويلات المتباينة أو المختلفة.(40)

ولكن هل الإقرار بتعدُّد المعاني يدلّ على أن كل القراءات التي توضع لأثر من الآثار الأدبية صالحة مهما كانت قيمتها ؟ أو هل هو يعني أن كل القراءات مهما اختلفت وتباعدت وتنافرت تتساوى في القيمة ؟ لقد رأى الدارسون، في هذا الموطن، أن عملية التخاطب نفسها تفرض شيئا من التحديد لتكاثر القراءات، فالأثر الأدبي، مهما كان غامضا، يحتوى على دلالات معينة يتقيد بها تأويله ويحد بها فهمه. وأول هذه الحدود اللغة التي يظهر فيها، فإن العلامة فيها تحيل

على ثقافة وعلى حضارة وعلى مجتمع. إن اللغة التي يُكْتَب بها الأثر الأدبي وما تحيل عليه من قيم حضارية تلزم القراءة بشيء من الموضوعية لابدّ لها منه، أما الحدود الأخرى فهي مضمَّنة ببناء النص نفسه، بذلك الغموض الذي يتعهده، وبتلك الفراغات التي يضعها الكاتب فيه منتظرا من القارىء أن يملأها، وبتلك الدعوات التي توجَّه للقراء حتى يتعاملوا مع النص تعاملا جماليا لا تعاملا وثائقيا. إن هذه الحدود تلزم القارىء إذن بشيء معين من الوفاء لنوايا الكاتب ومقاصده، ولطبيعة العصر الذي أُلِّفَ فيه، فليس للأثر الأدبي اذن معنى واحدا تقتصر القراءة على اكتشافه، وليس الأثر الأدبي منفتحا انفتاحا مطلقا لشتى القراءات بحيث يقبل أي تأويل يوضع له.(41)

وهكذا فإن الاهتمام بالبعد الاجتماعي للظاهرة الأدبية مجسَّما في القراءة قد مكن الباحثين من بلورة نظرية في خلود الروائع الأدبية. فالآثار الأدبية الفذة تخلد وتستمر بعد أن تفنى السياقات الاجتماعية التي أنشأتها، لأنها تظل مع الأيام، قادرةً على تحريك السواكن والإثارة وعلى إحداث رد الفعل. وهي إنما تقدر على ذلك لأنها في حوار مفتوح مع القراء لا لأن هذا العامل أو ذاك أثر في نشأتها، أو لأنها صيغت حسب هذا الشكل أو ذاك. قال رولان بارط : «لا يحظى الأثر الأدبي بالخلود لأنه يفرض على القراء العديدين معنى واحدا فيه، وانما هو يخلد ويستمرُّ لأنه يقترح على القارىء الواحد معاني عدة في متجدِّد اللحظات» (42)

ولأن الوصول الى مفهوم «القارىء و «القراءة» قد كان من دروب عدة ومن منطلقات نظرية مختلفة، وجدنا الدارسين لا ينفون أن تكون للآثار الأدبية ظروف سبقت نشأتها وأثرت فيها. ثم إنهم لم ينفوا أيضا أن تكون لخصائص البناء وطرائق الاخراج قيمتها الأساسية في الآثار الأدبية. الا أنهم ألحوا، إلحاحاً ظاهرا، على أن التاريخ الذي يعيشه الأثر الأدبي، انما هو تاريخ تقبُّله، أي تاريخ استمراره في تحريك السواكن وتاريخ قدرته على أن : «يظل هو هو دائما، وعلى أن يتجدد باطِّراد من غير أن يطرأ عليه البِلَى».(43)

ولم تقف الأبحاث المعاصرة عند هذه النتيجة المهمة في تاريخ الدراسات الأدبية، بل هي قد أنعمت النظر وجوَّدته في«الكاتب»و«والقارىء»فتساءلت عن

كل منهما وعن الدور الذي يضطلع به في الإنشاء الأدبي وعن مكانته في الأثر نفسه، وحصلت، من ذلك، على نتائج، إن تكن مؤقتة، فهي على غاية من الأهمية.

ومن النتائج التي حصلت عليها هذه الأبحاث في هذا الموضوع، أن الباثّ في الآثار الأدبية، ليس هو ذلك المؤلف المعروف تاريخيا، وانما هو «الراوي» حينا، وضرب من «الأنا» الثاني للمؤلف حينا آخر. وهو، على كل حال، شخص دمث الأخلاق حلو المعشر مهذب، وآية ذلك، عند الباحثين، أن الصورة التي نتمثلها للمؤلف، أثناء القراءة، تختلف كثيرا عن صورة المؤلف الحقيقي. ومثلما كان الباث شيئا آخر غير المؤلف، كان القارىء شيئا آخر، غير القارىء الفعلي أيضا. إنه قارىء في النّصّ يوازي الراوي حينا وإن لم تدل عليه علامات لغوية تدل على الراوي عادة، وإنه قارىء ضمني في الأثر، حينا آخر، يتجسم في الدعوات والاشارات والتلميحات التي تحثّ القارىء على ملء فراغات النص من عندياته. وإن هذه الإشارات لتكثر في الآثار الأدبية المعاصرة حتى تكاد تكون سمة بارزة من سيمائها، إذ الآثار المعاصرة قد أدخلت تحويرا كبيرا على وظيفة القارىء عندما جعلت منه طرفا في النص توكل إليه مهمة المشاركة في تأليفه.(44) ولأن في النص الأدبي مؤلفا وراويا وكاتبا، ولأن فيه قارئا فعليا وقارئا ضمنيا وقارئا متوهما، ذهب بعض الباحثين المعاصرين الى أن المؤلفات الادبية تقوم على جدل ضمني بين الاطراف الحاضرة فيه، وهو جدل نعيشه أثناء القراءة.

على أن أبرز ما أوصلت اليه عناية الباحثين «بالقارىء» و «القراءة» إنما هو «نظرية جمالية التقبُّل» (Esthétique de la Réception)(45) فلقد عرفت هذه النظرية منذ نشأتها في المانيا الغربية صَدًىً طيباً لدى الدارسين وأثارت من حولها نقاشا ثريا جدا. ولئن عرفت نظرية «جمالية التقبل» منسوبة الى «جامعة كونستنس» (Université de Constance) فإن أشهر ممثليها إنما هو هانز روبير يوص (Hans Robert yauss)، فهو الذي بلور لها مفاهيمها الأساسية، وهو الذي رجع اليها بالتعليل والمناقشة والتطوير كلما استصوب حجج معارضيه من النقاد الباحثين.

لقد أخذ بمفهوم «أفق الإنتظار» (Horizon d'attente) حتى لا تكون دراسة التقبل مجرد احصاء لردود الأفعال الفردية في القراءة، وهي ردود أفعال مشبّعة بالانفعال الذاتي وكثيرة التشعب. ثم إنه قد ميّز مع موكاروفسكي (Mukarovsky)، وهو أحد الشكلانيين المعاصرين، بين النص الأدبي من حيث هو «علامة ملموسة» وبين «الموضوع الجمالي» مجسما في وعي القارىء بالجمال أثناء القراءة. ولقد ذهب يُوصْ الى أن الأثر الأدبي يتجه الى قارىء مدْرِك تعود على التعامل مع الآثار الجمالية وتكيَّف مع التقاليد التعبيرية فيها، فكان أفق الانتظار، عنده، يتجسم في تلك العلامات والدعوات والاشارات التي تفترض استعدادا مسبقا لدى الجمهور لتلقي الأثر. وان أفق الانتظار، على هذه الصفة، يحيا في ذهن الأديب أثناء الكتابة ويؤثر في انشائه أيما تأثير. ولقد يختار الكاتب بعمله أن يرضي انتظار القرّاء فيسايرهم في ما ينتظرون، مثلما يختار جعل الانتظار يخيب. وان في تواريخ الآداب آثارا خيَّبَ فيها أصحابها انتظار القراء بعد أن منّوها بالمجاراة، وهذه الآثار هي التي خلقت منعرجات في مسيرة الانشاء الأدبي التاريخية. والمثال الذي يستشهد به في هذا الموطن هو رواية «دون كيشوت» لسرفانتيس. إن الأثر الذي يخيب انتظار الجمهور، فيخرج على السّنة الأدبية، هو الذي يطوّر من قيم التعبير والتقويم ويخلق حاجات جديدة وإنتظارا جديدا، ويخلق بالتالي مؤلفات جديدة.(46)

ولقد قال يوصْ بمفهوم آخر، هو مفهوم «المسافة الجمالية» (Distance Esthétique)، حاول أن يهذّب نظريته تهذيبا حسنا، ويعني به ذلك البعد القائم بين ظهور الأثر الأدبي نفسه وبين أفق انتظاره، وإنه ليمكن الحصول على هذه المسافة من استقراء ردود أفعال القُرّاء على الأثر، أي من تلك الاحكام النقدية التي يطلقونها عليه. وهنا أكّد يوص على أن الآثار الأدبية الجيدة هي تلك التي تمني انتظار الجمهور بالخيبة، إذ الآثار الأخرى التي تُرضي آفاق انتظارها وتلبّي رغبات قرائها المعاصرين هي آثار عادية جدا تكتفي، عادة، باستعمال النماذج الحاصلة في البناء والتعبير، وهي نماذج تعود عليها القراء. إن آثاراً من هذا النوع هي آثار للاستهلاك السريع سرعان ما يأتي عليها البِلَى. أما الاثار التي تُخَيِّبُ آفاق

انتظارها وتغيظ جمهورها المعاصر لها، فإنها اثار تطوّر الجمهور وتطور وسائل التقويم والحاجة من الفن، أو هي آثار تُرفض الى حين حتى تخلق جمهورها خلقا.

وإذا رمنا تلخيص نظرية يوص على سبيل الايجاز قلنا إن موضوع الدراسة الأدبية، عنده، ليس تحليل النصوص تحليلا هيكلانيا مضمَّنا بها، وليس هو أيضا استعراض المعارف المتعلقة بالكاتب وبالأثر، وإنما هو التخاطب الأدبي من خلال ما تتسم به الأوضاع التاريخية والاجتماعية والثقافية من خصائص. إن موضوع الدراسة الأدبية هو أن نعرف كيف أجاب الأثر الأدبي على مالم تجب عليه الآثار السابقة من قضايا، وكيف اتصل بقرائه أو خلقهم خلقا.

إن التأمل في ما وصلت اليه الدراسات الادبية اليوم من نتائج على مستويي التنظير والتطبيق يفضي بصاحبه الى التساؤل عن أية أرض يقف.

فإذا كانت الدراسات التي أقبلت على الإنشاء الأدبي تصل بينه وبين السياقات التاريخية التي أنشأته، قائلة بـ «المحاكاة» حينا و بـ «الخلق» حينا وبـ «الواقع الاجتماعي» حينا و بـ «نظرية الانتاج» حينا، قد جرَّدت الآثار الأدبية من خصائصها الفنية وتعاملت معها مثلما تتعامل مع الآثار الفكرية رغم التأكيد الملحّ على أن الجمال هو ما يميز الكلام الأدبي عن غيره من الكلام. واذا كانت الدراسات الاخرى التي اهتمت، أكثر ما اهتمت، بالآثار الأدبية نفسها ملحة على جانب الأدبية فيها، فعمدت الى وصفها الوصف المتعلمن، قد أدّت إلى تجاهل التاريخ وأمعنت في الهروب منه وأقرّت بوجود الجمال في النصوص ولم تدر إلى إدراكه سبيلا. واذا كانت الدراسات الحديثة التي أخذت بمفهوم «القراءة» فعلقت عليه الآمال العريضة في إدراك الجمال الأدبي وأسراره، قد فتحت للأسئلة أبوابا لم يدخل منها جواب واحد ثابت ومقنع نهائيا، فما العمل ؟

أنكتفي بأن نقول، مع بعض الدراسين، إن الأبحاث الأدبية قد رمت بنفسها، منذ العهد الرومنطيقي في مغامرة خطيرة عليها عندما رغبت في أن تحصل على حظها من العلم في درس الإنشاء الأدبي، فأقبل النقاد والدارسون فيها على العلوم الدقيقة والانسانية يستعيرون منها المناهج والطرائق والممارسة والمصطلح، فما

حصلوا الا على نتائج تُطَلِّقُ فرضياتها تطليقا، أليس أن ما تسعى اليه العلوم انما هو الحصول على القوانين الثابتة والقواعد المُطَّرِدة ؟ وأليس أن ما حصلت عليه الدراسات الأدبية، وهي تأخذ بالتعلمن، انما هو تعدّد القراءات وتعدّد المعاني ؟؟

أم نجنح مع دارسين آخرين الى مَسْعىً توفيقي يُهَادن المتناقضات ولا يحسمها، فنقول إن الدراسة الأصلح بالأدب هي تلك التي تتناوله من حيث ما يؤثر في نشأته من عوامل، ومن حيث ما لنصوصه من جمال في البناء والتركيب والصياغة، ومن حيث ما يتلقاه به متقبلوه من انتظارات توفّق أو تخيب ؟ ولكننا اذا جنحنا الى هذا الحل التوفيقي وجدنا كل اتجاه من هذه الاتجاهات الثلاثة مُحقّاً في ما نقد به الاتجاه الآخر لا في ما قرَّره من حقائق فالابحاث التي ربطت الآثار الأدبية بظروف نشأتها محقة جدا في مؤاخذة الاتجاهين الشكلاني والهيكلاني على الهروب من التاريخ، والأبحاث الشكلانية والهيكلانية بأنواعها محقة جدا أيضا في اتهام «أبحاث النشأة» بالمغالطة في السّعي الى نقل الفكرة (وهي فكرة نتوهمها في الغالب) من لغة الفن الى لغة الفلسفة والاجتماع. وأبحاث «جمالية التقبُّل» محقة جدا، هي أيضا، في اتهام الأبحاث الأخرى بإهمال القراءة والجمهور.

الاحالات :

1 ـــ بينما طرد أفلاطون الشعراء من جمهوريته لأنهم، بمحاكاة الأشياء في الطبيعة، يحاكون الظواهر لا «المثل» يقعون في المغالطة، ذهب أرسطو الى أن الشعراء لا يحاكون الأشياء في الطبيعة، وانما يحاكون المثل نفسها، فهم في لشعر، أشبه ما يكونون بالفلاسفة في الحكمة، ينطقون جميعا بالمعرفة، راجع ذلك في :

- Platon a La République*et notes par R. Baccou. ed. Garnier - Flammanrion. Paris 1966 pp. 59-60-61 de L'introduction et livre III du texte original.

- Aristote : Poétique. texte établi et traduit par J. Hardy. ed. «les belles lettres» Paris 1932 أرسطوطاليس : فن الشعر. عربه عبد الرحمان بدوي. الطبعة الثانية. دار الثقافة بيروت 1973.

2 ـــ راجع ذلك في : Daniel Delas et Jacques Filliolet : linguistique. et poétique timed. Larousse. Coll : Langue et Langage. Paris 1973. p.14. 15

ولقد كان النقد العربي الاسلامي يتحرك في اطار البلاغة القديمة فكانت نتائجه أشبه ماتكون بما قام عليه النقد الكلاسيكي في أوربا، واذا كان التفكير في الأدب لم يتأثر رأسيا بالتفكير اليوناني فيه، فإن النقاد العرب قد اطلعوا على الفكر اليوناني عامة وخبروه.

3 ـــ كانت لبعض الرومنطقيين الأوائل ميول اشتراكية ظاهرة سبقت النظريات الاشتراكية أو مهدت اليها السبيل وعاصرتها. وفي روايات الكاتبة الفرنسية جورج صاند (G. Sand) مثال على ذلك. وإن الأبعاد السياسية للحركة الرومنطقية قد دعتها الى مواجهة المذهب الكلاسيكي في انشاء الأدب وفي فهمه، تلك المواجهة العنيفة.

4 ـــ ذكر جوزيف يورت أن عبارة «الخلق» قد استعملت، في كتابات الرومنطقيين، بشيء كبير من الحذر، أول الأمر، لأنها كانت خاصة بالذات الالهية، ثم مرت بقناة التشبيه في قولهم : «إن الأديب يخلق عالمه مثلما يخلق الله العالم» واستقلت بذاتها، في ما بعد فشاعت في الاستعمال مطلقة. أنظر كتابه :

Joseph Jurt : La réception de la littérature par la Critique journalistique. éd. Jean Michel Place. Paris, 1980. p. 16-17. وفي هذا الكتاب أجمل يورت تلخيصا مهما جدا لكثير من النظريات القائمة في نقد الأدب ودرسه، فصار يغني عن الرجوع الى المصادر نفسها.

5 ـــ نذكر على سبيل المثال المقدمة التي مهد بها فكتور هيجو لمسرحيته الشهيرة كرومويل :

Victor Hugo : .Cromwell. éd. Flammarion. Paris 1927

6 ـــ لقد دخلت الدراسات الأدبية في عهد سانت بوف وتين في سعي حثيث الى التعلمن، فاستعارت من العلوم المناهج والمصطلحات والممارسة. وكان ذلك وهي تدرس الآثار الأدبية درس نشأة، أو وهي تقتصر عليها في حدودها النصانية، أو وهي تنظر اليها من خلال جمهورها القارئ.

7 ـــ من الذين أخذوا بمفهوم «الانعكاس الآلي» جورج بليخانوف وفلاديمير اليتش لينين واتباع لهما كثيرون، راجع ذلك في :

— Vladimir Illitch Lénine : Sur la littérature et l'art. Textes Choisis et présentés par Jean Frécille. éd. Sociales. Paris 1957.

وأن أجود ما ألف عن مفهوم «الانعكاس» عند لينين، بحث كتبه بيار ماشيري (P. Machérey) وأثبته في مؤلفه : نحو نظرية للانتاج الأدبي»

P. Machérey : Pour une théorie de la production littérature. éd. Maspéro. Paris 1971.

8 ـــ استشهد بذلك كثير من الدارسين، منهم على سبيل المثال :

— Claude Prévost : Littérature, politique, Idéologie. éd. Sociales. Paris 1973. p.p. 23-24-25.

— Joseph Jurt. Op. cit. (Introduction).

9 ـــ ورد تفصيل ذلك في :

Pierre. V. Zima : Pour une Sociologie du texte littéraire. U. G. Edition. Coll. 10-18. Paris 1978. p. 167.

ولقد لخص يورت في كتابه المذكور سابقا أبحاثا كثيرة في هذا الموضوع.

10 ـ V. Zima : Op. cit. p. 169.

11 ـ المرجع السابق. صفحة 171 وما يتبعها

12 ـ المرجع السابق ص.ص 198 ـ 199

13 ـ المرجع السابق. ص 184.

14 ـ تلتمس هذه النظرية خاصة في :

— Pierre Machérey : Pour une théorie de la production littéraire.

— Rencé Balibar : Les Français Fictifs. Hachette. Paris 1974.

15 ـ نذكر منهم على سبيل المثال بيار ماشيري وكلود دوشي (Cl. Duchet) وجاك لينهاردت (J. Leenhardt)، ومن أبرز ما يذكر لهم في هذا الاتجاه :

Etienne Balibar et Pierre Machérey : Sur la littératire Comme forme idéologique : quelques hypothèses Marxistes. in revue «littérature» n° 13 Larousse. Paris 1974. p. 29-48.

16 ـ راجع ذلك في T. Todorov : Poétique in «qu'est ce que le Structuralisme ?» Seuil. Paris 1968. p. 102

17 ـ ورد ذلك خاصة في كتاب «زما» (Zima) المشار اليه سابقا، في مواطن عديدة، منها الصفحات 30 وما جاء بعدها.

18 ـ المرجع السابق الصفحات 41 وما جاء بعدها.

19 ـ راجع في ذلك : T. Todorov : Théorie de la littérature ; Textes des Formalistes Russes. Seuil. Paris 1965.

20 ـ وراجع ايضا : R. Barthes : S/Z. Seuil. Paris 1970.

J. Tynionov : in. théorie de la littérature.

Textes des Formalistes Russes. p.p. 144 à 137.

21 ـ R. Barthes : S/Z p. 12.

22 ـ المرجع السابق. الموطن نفسه.

23 ـ المرجع السابق. الموطن نفسه.

24 ـ استشهد به كثير من الباحثين منهم كلود بريفوست وجوزيف يورت في كتابيهما المذكورين سابقا، في المواطن المشار اليها سابقا.

25 ـ ورد ذلك مفصلا في كتاب جوزيف يورت ض 21.

26 ـ Hans Robert Jauss : Poésies:L'expérience esthétique comme activité de production (construire et connaitre). in «le temps de la réflexion». Paris 1980. p. 203.

27 ـ Paul Valéry : œuvres. éd. Plέiade. Paris 1960. I. p. 1509.2

28 ـ جوزيف يورت : كتابه المذكور سابقا ص 23.

29 ـ المرجع السابق ص ص 23 و 24.

30 ـ جان بول سارتر : ما هو الأدب ؟ استشهد به جوزيف يورت في الكتاب المذكور سابقا.

31 ـ المرجع السابق. ص. 24.

32 ـ جوزيف يورت : المرجع السابق. ص 24.

33 ـ راجع :

Etienne Balibar et P. Machérey : Sur la littérature comme forme idéologique : quelques hypothèses Marxistes. in Revue «Littérature» n° 13. Larousse. Paris 1974. p.p. 29-48.

34 ـ B. Brecht : Ecrits sur la littérature et l'art. éd. L'arche. Paris 1970. p. 56.

35 ـ وصل الى ذلك باحثون كثيرون في نطاق ما يعرف بمدرسة فرنكفورت، نذكر على سبيل المثال : Geselles chaft و Leses الى جانب Jauss و Adorno.

36 ــ جوزيف يورت في كتابه السابق الذكر ص ص، 26 . 27.

37 ــ Umberto. Eco : — L'œuvre ouverte éd. Seuil. Paris 1965
— La structure absente. éd. Mercure de France. Paris 1972.

38 ــ Jocque Dubois : L'institution de la littérature
(introduction à une socoilogie)
Nathan/Labor. Brussels. 1978. p. 20.

39 ــ لنا في النقد الأدبي المنسوب الى الماركسية اللينينية في الاتحاد السوفياتي دليل ناطق على أن هؤلاء النقاد لا يقبلون أبدا أن تكون للآثار الأدبية سوى معاني واحدة، والقول بخلاف ذلك يعني طعنا في العقيدة التي يعتنقها الحزب الحاكم هناك. ثم ان التغيير اليه انما هو من قدر المجتمعات الرأسمالية ولا معنى له، في نظرهم، في المجتمعات الاشتراكية. راجع ذلك في كتاب زما المذكور سابقا، ففيه تحليل ضاف لهذه الظاهرة.

40 ــ جوزيف يورت، الكتاب المذكور سابقا، ص 27.

41 ــ P.V. Zima : Op. cit. p. 53.61.

42 ــ استشهد به جوزيف يورت في كتابه المذكور سابقا ص 28.

43 ــ Arthur Nizin : La littérature et le lecteur : éd. Universtaire. Paris. 1959.

44 ــ راجع كذلك في :
— H. R. Jauss . Poeisis in le temps de la reflexion.

45 ــ — H. R. Jauss . Pour une esthétique de la réception.
Gallimard. Paris 1978.
— Arnold Rothe : Le rôle du lecteur dans la critique Allemande Contemporaine. in revue «Poétique». Décembre 1978. 990

46 ــ المرجع السابق الصفحات نفسها.

في التطبيق :

النـص : 1

أبيات لكعب بن سعد الغنوي

« الأصمعيات »

1 ــ أخي ما أخي، لا فاحش عند بيته
ولا ورع عند اللقاء هيوب
2 ــ هو العسل الماذيّ حلما ونائلا
وليث إذا يلقى العدوّ غضوب
3 ــ لقد كان. أمّا حلمه فمروح
علينا، وأمّا جهله فعزيب
4 ــ حليم إذا ما سورة الجهل أطلقت
حُبي الشيب للنفس اللجوج غلوب

يُعدّ الشعر، في المفهوم الهيكلاني الألسني، استعمالا خاصّاً للكلام. فالكلام في التخاطب العادي يرمي، أولا وبالذات، إلى القيام بوظيفة إبلاغية. أمّا في الشعر فالكلام بلاغيّ إبلاغيّ بمعنى ذلك أنه يسعى إلى القيام بوظيفة جمالية قد تسبق الوظيفة الإبلاغية. والشاعر، في نظر الهيكلانيين، يلفت الإنتباه إلى أداة التعبير والى عمله عليها بقدر ما يبلغ الأفكار والأحاسيس أو أكثر مما يبلغها. ولعل القدماء قد فطنوا إلى هذا كله عندما أباحوا للشاعر ما لم يبيحوه للناثر من جوازات. ولأنّ العمل الشعري يتأثر بأداة الإبلاغ وبالإبلاغ. استعملت فيه اللغة استعمالا خاصاً في مستوياتها الأربعة (المعجمي والصوتي والتركيبي والدلالي) لغاية خلق الوظيفة الجمالية.

واذا تأملنا هذه الأبيات الاربعة، من خلال المعارف الهيكلانية. بدت لنا وحدة تعبيرية ذات خصائص متجانسة، فهي كلها تنتهي بأسماء. فهل انتهاؤها كلها بأسماء أمر مجاني أم هو أمر وظيفي علقت به مقاصد معينة ؟

1 ــ يلاحظ الناظر في البيت الاول، أول ما يلاحظ، أنه ابتدأ بتكرار عبارة «أخي» وهي عبارة تحدّد نوعية العلاقة بين المتكلّم بالقصيد وموضوع الكلام. فالشاعر في علاقة دموية بموضوع حديثه. وقد فُصل بين «أخي» الاولى و «أخي» الثانية بالأداة «ما» وهي استفهامية تعجبية تستعمل في مثل هذا الموطن للتضخيم ولفت الانتباه. ويلاحظ الناظر في هذا البيت الاول أيضا أنه يتضمن تكراراً آخر هو تكرار أداة النفي «لا». وقد نفت هذه الأداة في الصدر اسم الفاعل «فاحش» (من فحش اشتد قبحه وجاوز حدّه)، ونفت في العجُز صفة مشبّهة مشتقة من فعل لازم «ورع» (من معاني وَرَعَ جبن وصغر وضعف)، ومما يلاحظ في الصفتين المنفيتين أنهما جاءتا مقيدتين بظرفين : قيدت الصفة الأولى بظرف مكاني منسوبا إلى موضوع الكلام، عند بيته.. وقُيّدت الصفة الثانية بظرف هو «عند اللقاء». وفي التركيبين الظرفيين ظرف مشترك هو «عند» وهذه الأداة زمانية مكانية فيهما معا، وأنهى الشاعر هذا البيت الاول بـ «هيوب» وهي صيغة مبالغة من «هاب» جاءت على وزن فعول، ثم هي في صلة دلالة بـ «ورع» لاحالتهما على مشتركات مرجعية في الحقل المعنوي.

واذا نحن تأملنا البيت كاملا ظهر أنه مبني على التقابل. ويتجسم هذا التقابل في الصفتين المنفيتين،فمن معاني فحش تجاوز الحدّ ومن معاني ورع صغر أي انكمش عن الحد؛ ثم يتجسم في الظرفين اللذين قُيِّدت بهما الصفتان المنفيتان، فعند بيته ظرف منسوب و «عند اللقاء» ظرف مطلق. ويبدو هذا التقابل نازعا الى التمام على المستوى الدلالي، فالأخ (موضوع الكلام) يتحلى بصفات معينة عند بيته (بين أهله وداخل قبيلته)، ويتحلّى بصفات أخرى مغايرة في ظرف شديد «عند اللقاء» أي في الحرب. والتحول من الصفات الأولى إلى الصفات الثانية رهين التحول من ظرف الى ظرف مقابل. وقد اقتصر الشاعر في الايحاء بالصفات الاولى على كلمة محورية لم يشر الى معانيها الخافة ، وهذه الكلمة

هي «فاحش»، واستعمل في الايحاء بالصفات الثانية كلمة محورية هي «ورع» وأشار الى المقصود من معانيها الحافة بكلمة «هيوب» لأنّ للورع معانيها العديدة وسجلاتها المرجعية الكثيرة.

2 ـــ أوّل ما يسترعي الانتباه في البيت الثاني أنه يقابل البيت الاول، ذلك أنه استهلّ بالاثبات في حين قام البيت الاول على النفي في صدره وفي عجزه. وجاء الاثبات في هذا البيت بواسطة ضمير الغائب المفرد «هو»، عُرِّف تعريفين أحدهما في النصف الأوّل من البيت، والثاني في القسم الثاني منه.

عرَّف الشاعر موضوع كلامه في صدر هذا البيت باسم «العسل» وهو اسمٌ رمزٌ تحفُّ به دلالات ثانوية كثيرة أورد منها المتكلم «الماذي» وهي صفة (الماذي هو العسل الابيض الرقيق الخالص). وقيّد الشاعر كلمة «العسل» بالتعريف الاطلاقي عن طريق «الألف واللام» ثم قيّده بهذه الصفة التي تنزع به إلى أقصى الجودة، وقيّده بعد ذلك بتمييز «حلما ونائلا» تخليصا للصفة مما قد يلتبس بها من المعاني الحافة بكلمة «عسل» ولم يقصد اليه، و «الحلم» و «النوال» قيمتان من قيم الحياة الاجتماعية بمعنى ضبط النفس والتحكم فيها والخروج بها من الأَثَرَةِ الى الانبساط في العطاء المادي والاخلاقي.

أما في عَجُز هذا البيت الثاني فقد عرَّف الشاعر موضوع الكلام «هو» باسم هو أيضا رمز، فاللّيث اسم من أسماء الاسد وهو مركز لحقل من الصفات الفرعية تحوم حول هذا «الاسم» وجاءت كلمة «ليث» مقيّدة بأداة الشرط والظرف «اذا». وهذا التقيُّد يجعل الصفة لا تلازم الضمير «هو» ولا تنطبق عليه إلا في حالة توفُّر الظرف «يلقى العدوُّ». وأنهى الشاعر بيته بذكر صفة من الصفات الحافة بكلمة «ليث» وهي «غضوب» وصاغها صياغةَ مبالغةٍ على وزن فعول، وكان استعمل الطريقة نفسها في البيت السابق مع كلمة «ورع».

واذا نحن تأملنا البيت كاملا تبانَ لنا أنه بني على التقابـــل بين صدره وعجُزه شأنه في ذلك شأن البيت الأول. ويتمثل التقابل هنا في أن الصفات التي عرَّف بها الشاعر «أخاه» في صدر البيت ناقضت الصفات الأخرى التي أُطلقها عليه في العجز. فحلاوة العسل ولينه تقابلها مرارة الليث وشدته. والصفاء في

الماذي يقابلها معنى التلوث والاختلاط مشتقة ايحاء جدوليا (بمفعول التداعي الجدولي للمعاني في اصطلاح دي سوسور).

والتحكم في النفس في «حلماونائلا» يقابله الاسترسال مع قوى الغضب في «غضوب»، والاطلاق التام للصفات في صدر البيت يقابله التقيد بالظرف في عجزه «اذا يلقى العدوّ».

واذا جمعنا بين البيتين الأول والثاني، وقد كنا وقفنا على التقابل بينهما متجسما في النفي وفي الاثبات، ظهر لنا ان الصدرين يتألفان في وحدة معنوية، وأن العجزين يتكاملان في وحدة ثانية. ف «العسل الماذي حلما ونائلا» تكاد تكون تفصيلا لـ «لا فاحش عند بيته»، و «ليث إذا يلقى العدو غضوب» هي أيضا تفصيل لـ «لا ورع عند اللقاء هيوب». وممّا يؤكد هذا الفهم أن العلاقة التفصيلية بين العجُزين ظهرت على مستوى اللفظ ظهورها على مستوى الدلالة «فاللقاء» في عجز البيت الأول فُرّعت الى «اذا يلقى العدو» . والنتيجة من ذلك أن التقابل الافقي بين صدري البيتين الأولين وعجزيهما تآلف عمودي معنوي لفظي بين الصدرين على حدة والعجزين على حدة، وهنا تصبح القراءة العمودية لهذين البيتين ممكنة.

3 ــ ابتدأ الشاعر هذا البيت بعبارة «لقد كان»، وهي تتكوّن من حرف التحقيق والتأكيد «لقد» ومن «كان» وهي في عُرْفِ النحاة القدامى فعل ماض ناقص، ويظهر أن هذا التعريف لم يعد يفي بالحاجة منه لأن «كان» لا تفيد ما تفيده الافعال من وقوع الاحداث او الاتصاف بالصفات. ان «كان» هي قرينة زمنية تفيد في زمن الحدث أو الاتصاف. تتمثل وظيفة هذه العبارة في الدلالة على الانقضاء. فموضوع الحديث لم يعد ولم تعد معه الصفات التي اتصف بها. ويظهر أن النقاد العرب القدامى قد ادركوا هذه الوظيفة على وجهها عندما جعلوها تميِّز بين الشعر المدحي والشعر الرثائي بمجرد أن تظهر في الكلام.

والتأمُّل في هذا البيت الثالث سرعان ما يوقفنا على أنه تكرار لصورة تركيبية واحدة جاءت في صدره وفي عجزه. وتتكون هذه الصورة التركيبية من : «أما» وهي أداة شرط وتفصيل يليها اسم (حلم) يليها ضمير النسبة يليها اسم فاعل سبق

بفاء الجواب. أمّا + اسم + ضمير + فـ (الجواب) + اسم دال على الفاعلية.

أما + حلمـ + ـه + فـ + مروّح...
أما + جهلـ + ـه + فـ + ـعزيب.

ومن شأن التماثل في هاتين الصورتين التركيبيتين أن يحيل على فحص مواطن الاختلاف بينهما. وليس من العسير أن نرى أن التماثل في التركيبين يضم تقابلا دلاليا تاما، فالحِلْمُ هو التحكم في النفس ورياضتها، وهو يقابل الجهل لان الجهل انسياق مع القوى الانفعالية الغضبية : أما رَوَّحَ (اشتق منها اسم الفاعل) فتقابل عَزُبَ (اشتق منها صفة مشبهة). وقد ذكر الشاعر للحلم مفعولا «علينا» في حين أن الجهل وردت مطلقة من المفاعيل، ولعل اندراج القصيدة في العلاقات الاجتماعية القبلية هو الذي يفسر علاقة الرحم، وموضوع الجهل قابل لأن يكون كل ما عداها وخرج عنها.

ولعل آخر ما نلاحظه في هذا البيت أنه يواصل التقابل الافقي الذي كنا رأيناه بين صدور الابيات السابقة واعجازها، ومثل هذه المواصلة تسمح للقراءة العمودية بالاستمرار. على أن النظام الذي تقيّد به الشاعر في البيتين الأول والثاني حتّى جعل الصدرَ فيها يفسِّر الصدر والعجزَ يوضِّح العجز في تراكيب تامة في المساحة المكانية، قد بدأ يبطل في هذا البيت الثالث، فعبارة «علينا» كائنة في الصدر تركيبا ودلالة ووردت في العجز مكانا.

4 ـــ أول ما نلاحظ في البيت الرابع أنه قابل، على المستوى التركيبي، لان يُقرأ أكثر من قراءة واحدة. فهو تركيبان اثنان أحدهما شرطي والآخر بسيط. ولكن تعلّق الشرط بالجواب هو الذي يقبل التأويل : يمكن أن يتعلق التركيب الشرطي بعبارة «حليم» فتكون جوابا مسبقا عليه : ويمكن أن يتعلق ب «للنفس اللجوج غلوب» فيكون البيت كله تعريفا بالمنحى المُعجمي لعبارة «حليم» فيكون التركيب :

حليم = اذا ما سورة الجهل أُطلقت حبي الشيب للنفس اللجوج غلوب.

أما في التأويل الأول فيكون التركيب.

(هو) حليم / اذا ما سورة الجهل أُطلقت حبي الشيب.
/ للنفس اللجوج غلوب.

ومهما يكن من أمر التأويل في فهم تركيب هذا البيت، فانه خروج من الشاعر على الترتيب الذي بنى عليه الأبيات الثلاثة السابقة. ويتجسم هذا الخروج في مستويي التركيب والدلالة. فعلى مستوى التركيب تجاوز الصدر حدَّه المكاني واستغرق العجز (جاء الشرط في نصفي البيت). وعلى مستوى الدلالة قام البيت الرابع على معنى واحد هو تعريف الحلم.وقام هذا العريف على صورتين تقابلتا حرفيا (سورة الجهل تطلق حُبي (ج حبوة وهو الرداء يشد به الظهر والقدمان) الشيب / و (هو يتحكم في النفس مهما لجَّت)، وتآلفتا في التضافر على تجسيم الحلم في السلوك. أمّا على مستوى الدلالة فيتجسم خروج الشاعر على النظام الذي كان التزمه سابقا، في قيام هذا البيت الواحد على محور معنوي واحد هو «الحلم». وكان الشاعر عوّدنا على أن يتناول الحلم في الصدور وأن يخصِّص الاعجاز للجهل. ولعل هذا الخروج هو الذي جعل كلمة «الجهل» ترد في صدر هذا البيت، وجعل معنى «الحلم» يرد في العجُز. واذا صحَّ الافتراض فان الشاعر عمد الى هذا الخروج ليوقف التوازي بين الصدور والاعجاز، وليغلق التركيب في وحدة بناء ودلالة وتأليف.

واذا نظرنا في هذه الابيات الاربعة خرجنا بالنتائج التالية : ــ جاءت هذه الابيات جملا اسمية. ولم يخرج الشاعر الى التركيب الفعلي الا مرتين اثنتين في عجز البيت الثاني وفي البيت الرابع، الا أنه قيّد الفصل في كلا التركيبين بالشرط والظرف. ومعلوم أن التراكيب الشرطية الظرفية تختصّ، من بين ما تختص به، بلا ــ زمنيتها، فالفعل في الجمل الشرطية أوالظرفية لا مرجع له على خطّ الزمن، وانما هو ينزع الى الاطلاق. ولعلّ هذا هو الذي جعل التراكيب الشرطية الظرفية في العربية تعبّر عن الحكمة التي تتجاوز زمانها لتصلح في سائر الازمان. وقد استعمل الشاعر الجمل الاسمية لأن الاسم يختص بالثبات والاستمرار والرسوخ في حين تختص الافعال بالتحول. وهذا يعني أن الصفات التي يتحلّى بها موضوع الحديث سواء داخل القبيلة أو خارجها صفات قارّة ثابتة. وأما الظروف التي جاءت فيها الأفعال فهي استثناءات زمنية لأن الحياة لم تكن كلها حربا مسترسلة.

ـــ جاءت هذه الابيات الأربعة تصريفا للأداة «ما» في أول البيت الأول. وقد صُرِّفت هذه الأداة تصريفا أولا تفرعت فيه الى سلوكين داخل القبيلة وخارجها، ثم تصرّف السلوك داخل القبيلة الى معنى «الحلم» في صدري البيتين الثاني والثالث وفي البيت الرابع كله. أما السلوك الثاني فصرّف الى معنى «الجهل» في عجُزي البيتين الثاني والثالث، وهذا السلوك يقع خارج القبيلة وفي ظروف معينة هي ظروف الحرب. وقد تجسم هذا التصريف على مستوى الالفاظ بكلمة «الحلم» وما دخل في حقلها الدلالي من عبارات ترد في صدور الابيات الثلاثة الأولى وفي البيت الرابع كله (لا فاحش ـــ حلما ونائلا ـــ أما حلمه ـــ حليم)، وأما كلمة «الجهل» وما حفّ بها من دلالات ثانية ترد في أعجاز الابيات الثلاثة الأولى (لا ورع هيوب ـــ ليث غضوب ـــ جهله عزيب). وهذا التصريف يجعل من العمل الشعري ـــ كما يتجلى في هذه الابيات ـ تكراراً لصور لفظية وتركيبية ودلالية واحدة،والغرض من ذلك تأثير بأداة الابلاغ وبالابلاغ في آن واحد.

ـــ واذا خرجنا من التركيب الى الدلالة وجدنا موضوع الحديث سلوكين فرديين،أحدهما داخل القبيلة يرمي الى الحفاظ على لحمة القبيلة وتماسكها، والآخر خارج القبيلة ازاء الأعداء يهدف الى حماية القبيلة وحفظها. وهذان السلوكان يجعلان من الذات الفردية في خدمة الذات الجماعية دون الذوبان فيها لأن «هو» ورد مفردًا ووردت الى جانبه عبارة «علينا» فلكلّ ذات كيانها.

ـــ يبدو الرثاء حديثا تمجيديا عن كائن مضى، وفي هذه الأبيات الأربعة يتحقق معنى الرثاء فالقطيعة زمنية فحسب بين موضوع الحديث والمتحدث، اما الصفات فهي مسترسلة وردت في الصيغ الاسمية وفي صيغ الدوام (أسماء الفاعل).

النـص : ٢

صـوت مـن السمـاء.

1 في الليل ناديت الكواكب ، اخطا متأجــج الآلام والآراب :
2 « الحقل يملكه جبابرة الدجى والروض يسكنه بنو الأرباب »
3 « والنهر، للغول المقدّسة التي لا ترتوي. والغاب للحطاب »
4 « وعرائس الغاب الجميل، هزيلة ظمآى لكل جنى، وكل شراب »
5 « ما هذه الدنيا الكريهة ؟ ويلها ! حقت عليها لعنة الأحقاب ! »
6 « الكون مصغ، ياكواكب، خاشع طال انتظاري، فانطقي بجواب ! »

* * *

7 فسمعت صوتا ساحرا، متموّجا فوق المروج الفيح، والأعشاب
8 وحفيف أجنحة ترفرف في الفضا وصدى يرن على سكون الغاب :
9 « الفجر يولد باسما، متهللا في الكون، بيـن دجنة وضباب ».

11 ذو القعده 1351
8 مارس 1933
أبو القاسم الشابي /أغاني الحياة

ا ــ بنية القصيـدة :

1 ــ العنـوان :

عنوان القصيد إسم يتبعه جار ومجرور. جاء الاسم نكرة « صوت » فتأهل للدلالة على شوارد مـن المعاني في الحقيقة والمجاز.

فالصوت، لغة، كلّ ما يسمع مـن عناصر الطبيعة وأشيائها وكل ما يصدر عـن جهاز التصويت في الإنسان والحيوان مـن حسّ حدّه الأدنى همس وحدّه الأقصى صراخ. والأصوات في الدلالة ألوان إذ تكون المطرب والعويل ومجرد الكلام والاخبار.

والصوت، مجازاً، يسند، عادة، إلى الحق إذا أزهق والضعيف إذا استضعف والعالم إذا هدده الخطر.. فليس القاهر الباطش المعتدي صوت، أو أن صوته، لا يسمّى، في المجاز، صوتا.

إذا كانت الطاقة الايحائية في كلمة « صوت » تكاد تنسحب، في الحقيقة، على كل الأشياء والكائنات في مختلف أوضاعها، فإنها في المجاز، نحت إلى ما يشبه الاقتصار على من دمغته القوة عدوانا، وأعوزته، من نفسه، القوة على الانتصار فلاذ بغيره أو طلب عونه.

الجار والمجرور « من السماء » يتبع الاسم في علاقة إخبار عن المبتدأ في عرف النحاة. والخبر، عندهم، يقيّد في المبتدإ المتعلق به معنى من معانيه أو صفة من صفاته. وهذا الخبر يشير إلى الجهة التي ورد منها الصوت، وهي، في اللغة، فضاء لا يُعرف له حدّ و لا يدرك له اتساع. إلا أن المجاز أسند لها من الدلالة ما لا توردە معاجم اللغة. فالسماء تتأثث بالكواكب، وينزل منها الوحي، وتهيم فيها الأرواح والشياطين، وتقابل الأرض فتنتفي عنها الصفة المادية، ويرفع إليها المكروب رأسه كلما اشتدت به المعاناة فطلب التأسّي والخلاص. السماء مبعث رحمة ومصدر عزاء وأصواتها القادمة منها هدي متى حملتها الملائكة وشعر متى حملتها الشياطين، وفي الفهم الرومنطيقي أصوات السماء إلهام يتنزل على الأصفياء من بني البشر.

إن العلاقة الخبرية بين أجزاء العنوان لم تقيد في « الصوت » صفة من صفاته أو معنى محدداً من معانيه، وإنما أحالت على مفهوم الرحمة ومعنى الوحي والإلهام في مجازه، وعلى نشدان العزاء والتأسي والانفراج في سلوك من يلابسه همّ مقيم ويتعذر عليه من نفسه إدراك الخلاص. هذه العلاقة تزيد من إطلاق معاني المبتدإ وتضاعف من أشكاله، لكنها تقحم الفهم، بفضل المجازات، في منحى معيّن يؤكده القصيد. ومن شأن هذا المنحى أن يزداد اتساعا في تقبل التأويل إذا اعتبرنا العنوان كاملا خبراً لمبتدإ محذوف. فأصل العنوان : [هذا] صوت من السماء.

2 ـ الأبيات :

أ ـ البنية العامة :

القصيد، في إخراج الشاعر، مقطعان كبيران، أولهما ستة أبيات والثاني ثلاثة، وقد بُني البناء العمودي المعهود في التراث الشعري العربي، فقام على وزن واحد هو الكامل، وعلى قافية واحدة هي الباء مجرورة بعد مدّ.

إلى هذا التناظر الاضطراري النّاجم عمّا تتقيد به بنية القصيد العربي من شروط عتيقة، أضاف الشاعر تناظرا آخر لم يُلزَم به. فقد جعل القافية في كلّ الأبيات أسماء مفردة أو مجموعة لا يتخللها فعل واحد، وأقام المقطعين الأول والثاني على ظرف يتبعه خطاب. و لا اختلاف بين هذين المقطعين إلا في الظرف يأتي بيتاً واحداً على ستة أبيات في الأول، وبيتين على ثلاثة أبيات في الثاني، ولكنه اختلاف اتّساق يحكمه منطق هندسي دقيق.

ب ـ المقطع الأول : الأبيات الستة الأولى.

الكلام في هذا المقطع نوعان تفصل بينهما علامات التنصيص. النوع الأول يحكي فعل المتكلّم في البيت الأول و يخبر عن حاله. والنوع الثاني يحكي كلام المتكلّم ويورد نصّه في الصيغة التي تمّ التلفظ بها، وفي الزمن الذي أنجز فيه. والفرق بين الكلامين هو فرق ما بين نصّ السرد يحكي بالقول الحدث والفعل وادئة والزمان والمكان ويأتي في الماضي غالبا، ونصّ الحوار يحكي فيه الكلام نفسه فيخترق المسافة والزمان ويصل مباشراً، ويأتي دونما تغيير في الحاضر دائما.

□ ـ النوع الأول : بيت واحد هو البيت الأول، وهو على الصورة التالية :

في الليل /ناديـ /تُ /الكواكب /ساخطا /متأجج الآلام والآراب.

من حيث الكم يتعلّق أكثر الكلام بالفاعل (ضمير المخاطبة) أثناء قيامه بالفعل، إذ تقيّد بحالين أحدهما مفرد « ساخطا » والآخر مركبّ « متأجج الآلام والآراب ». وجاء الحال المركّب في صيغة الاستمرار (اسم فاعل) يسند إلى جمعين متمايزين فينتشر في المدى ويتسع. إن كمّ الكلام، في هذا البيت، يلحّ على إبراز حال الفاعل وهو يباشر فعل النداء، فبقدر ما تقيّد بالصفات جاءت العناصر الأخرى عارية منها.

من حيث الترتيب احتلّ ظرف الزمان « في الليل » مطلع البيت دون أن يحتّم موجب نحوي أو عروضي تقديمه. وآية ذلك أنه يمكن أن تقدّم عليه عبارة « ناديتُ » دون أن يلحق البيت أيّ ضرر. لذا كان إبراز ظرف الزمان بتقديمه يحمل من الدلالة ما يزيده عدم التقييد بالصفة إطلاقا : فالليل في اللغة ما بين الغروب والفجر من زمان؛ ولكن الليل، في المجاز، ظرف المعاناة والبؤس : إنه تيه وأرق وقلق وخوف وظلم غاشم دائم وقهر طويل متطاول وستار للأفعال المتهمة المريبة. ومن هنا يكون ابتداء الشاعر بهذه العبارة موحياً بكلّ هذه المعاني الثواني التي نحتها الضمير البشري صور مجاز، ويكون تجريده من الصفة أوجب لانطباق كلّ الصِفات عليه.

أبرز الشاعر في هذا البيت الأول عنصرين. فبالكمّ أبرز حال « الأنا »، وبالترتيب أبرز الظرف الزماني. وأبرز الأنا بإطلاق الصفات عليه، بينما أبرز الظرف بتجريده من الصفة. والعنصران في حال تقابل لأن متَّجه الفعل الصادر عن الأنا كائن آخر غير الظرف. إنه « الكواكب » وقد جاءت معطلة من الصفة إلا ما يحفّ بها في حقلها الدلالي من مجازات. فالكواكب تهدي الضال إلى الطريق وتشهد على الألم وتباريح الهوى وينشد عندها التأسّي إذا انعدم الخلاص وتعذر. والكواكب تجاور الليل تجاور لزوم، في الغالب، إلا أنها تناقضه إذ هي نور والليل ظلام. وبنورها يلوذ الأنا من معاناه الليل.

أقيم البيت الأول إذن على ثلاثة عناصر قُيّد أحدها بالصفات وظلّ العنصران الآخران عاريين من الصفة. واصطدم الأنا بالليل ولابسته أحوال المعاناة فرفع شكواه إلى الكواكب

ولأن البيت شكوى يرفعها المتكلم إلى الكواكب تجانس مع مادته الصوتية وناظرها، فهيمنت عليه، من حيث الكمّ، أصوات المدّ : نا ــ وا ــ سا ــ آ ــ لا ــ آ ــ رَا؛ والمدّ من الأصوات غناء أو أنين، وليس الغناء محله في هذا البيت إذ لا يصحب الغناء السخط. على أن هذه الأصوات الممدودة احتضنت تشديدا تمثل في تضعيف صوت رخو (الجيم) يليه مثله.

□ ــ النوع الثاني : وهو خمسة أبيات.

تكوّن الأبيات 2 و3 و4 و5 و6 نصّ النداء الذي اتجه به الشاعر إلى الكواكب. وهو من هذه الناحية وحدة كلامية تجتمع حول خصائص الكلام إذا

حاكى نفسه ومثّلها. إلا أن هذه الأبيات، عند التأمل، تنقسم إلى ما لا يقل عن قسمين اثنين : ففي الأبيات 2 و3 و4 صورة تركيبية واحدة. وفي البيتين 5 و6 تراكيب أخرى. الصورة التركيبية التي تتكرّر في الأبيات 2 و3 و4 تتكوّن من مبتدأ وخبر. والمبتدأ في مصراعي البيتين 2 و3 لفظ مفرد هو على التوالي : الحقل ـــ الروض ـــ النهر ـــ الغاب. أما الأخبار فهي تراكيب فعلية في البيت 2 وإسمية في البيت 3. غير أنه لا فرق كبير بين التركيبين إذ جاء الفعل في التركيب الفعلي في صيغة المضارع الدائم « يملك.. يسكن » فدلّ على ما تدلّ عليه التراكيب الإسمية من استمرار واطراد. وهكذا يصبح الفرق بين التركيبين نازعا إلى التناظر. ويزداد التناظر في بنية البيتين 2 و3 اكتمالا بموجب ما بين ألفاظه من تقارب في الدلالة يكاد يصل إلى التماثل : فلا فرق كبير بين « الحقل » و« الروض » و لا فرق بارز بين « يملك » و« يسكن » أو بين « جبابرة الدجى » و « بنو الأرباب ». وتستمر حركة التناظر في هذا البيت في البيت الذي يليه من خلال تعاود النسبة باللام « النهر المغول ـــ الغاب المخطاب ». وللانتظام في بنية هذين البيتين وجه آخر نلمسه في نوعية العلاقة القائمة بين المبتدأ والخبر. فالمبتدآت جميعا تشترك في الحسن واللطف والمسالمة ووراءها جميعا فعل الإنسان البناء وفعل الطبيعة المعطاء. أما الأخبار فتشترك جميعا في الإفساد والاستبداد والظلم. لهذا تهافتت الأخبار بالمبتدآت واعتدت عليها فتدهورت غصبا وعنفا وعدوانا.

على أن حركة الانتظام في هذه الأبيات تقابلها حركة مفارقة تعارضها تدريجيا. ففي البيت الثالث قيدت كلمة الغول، وهي مبتدأ، بنعتين أولهما مفرد « المقدسة » والثاني تركيب « التي لا ترتوي »، وفي البيت الرابع تقيدت « عرائس الغاب » بالصفات وإذا بالصورة التركيبية يتفرّع المبتدأ والخبر فيها إلى لواحق تقيده.

ولكلّ من التناظر والتفارق وظيفته في بناء هذه الأبيات الثلاثة. فالتناظر يجعل منها استعراضا لواقع على سبيل التعداد، وهو استعراض يمكن أن يستمر إلى ما لا نهاية. والتفارق يضع حدّا لاستمرارية التعداد فينغلق إذا بلغ مداه. والذي يدل على ذلك خلوّ البيت الرابع من فاعل يتسلط على « عرائس الغاب » نتيجة لما سبق ذكره من علاقات تسلطية. ويدلّ على ذلك أيضا أن عبارة « الغاب » شاملة للعناصر التي تم استعراضها، فهي تحوي « الحقل والروض والنهر

والعرائس »، لهذا جاء البيت الخامس في بنية مخالفة للأبيات الثلاثة التي تسبقه، ففيه استفهام إنكاري، وفيه دعاء على، وكلاهما يحيل على انطباع الأنا، يذكر ما شاهد وينفعل بما عدد، فكلمة « كريهة » وجدانية المرجع، وفي البيت حكم ذاتي « حقت عليها لعنة الأحقاب ». إذا كان البيت الرابع من القصيد نتيجة موضوعية لوقائع عددّت موضوعيا، فإن البيت الخامس نتيجة انفعالية حصلت عن انعكاس الواقع الموضوعي على الذات المنفعلة به.

وانغلاق بنية التعداد بذكر نتيجتها الانفعالية جعل البيت السادس ينهي نصّ النداء، فظهرت فيه العبارة التي لم يتم إبرازها في البيت الأول « الكواكب »، وافتتحت بنيته صيغة المبتدأ والخبر « الكون مصغ... خاشع »، وظهر الأنا ضميرا ملموساً زيادة عن استتاره في كلامه « ضمير المخاطبة في انتظاري ». وختم البيت باقتضاء الجواب، وهو مضمون عبارة « ناديت » في البيت الأول.

إذا نحن تأملنا هذا المقطع الأول بصرف النظر عن تسلسل الكلام في أبياته ألفيناه يصرّف عناصر ثلاثة تمّ تحديدها في البيت الأول : فالليل، وقد ورد عاريا من الصفة في البيت الأول تحوّل إلى « جبابرة الدجى » و« بنو الأرباب » و« الغول » و« الحطاب »، وهي عناصر في حالة تسلّط دائم على « الحقل والروض والنهر والغاب ». والذات المتكلمة بالقصيد قيّدت في البيت الأول خالين لابساها وسجلت وجودها في نص النداء بالاستفهام الإنكاري و« بالدعاء على »، وبإظهار الانطباع والشكوى واقتضاء الجواب. أما العنصر الثالث فهو « الكواكب »، وقد جاء عاريا من الصفة لم يتحوّل إلى صفة من الصفات التي في حقله الايحائي، وقد ظلّ على وضعه الأول الذي برز عليه في البيت الأول لأن النداء اتجه إليه، فهو الملاذ، ولأنه كذلك وجب عليه عدم التحول والتأثر. إن العنصرين الأول والثاني في حالة صدام، فاستمرار الليل على أساس التفرع إلى وسائل التدمير والخراب والإفساد أثار السخط في الأنا ودعاها إلى التساؤل في صيغة شكوى رفعها إلى عنصر يبدو محايدا.

ج ــ المقطع الثاني :

هذا المقطع ثلاثة أبيات، الأول والثاني يحكي فيهما الكلام وقائع حديثة ويحكي في الثالث نص الجواب الذي اقتضاه المتكلم بالقصيد.

وأول ما يلاحظ أن هذا المقطع ينضمّ إلى المقطع الأول بـ « جاء » النتيجة، ويرتبط به ارتباطا سريعا لا إرجاء فيه و لا تريّث. إن اقتضاء الجواب في آخر المقطع الأول قد نتج عنه الجواب السريع في المقطع الثاني.

أقيم البيتان الأول والثاني من هذا المقطع على صورة تركيبية واحدة فكلّ ما جاء بعد الفعل « سمعت » من باب المفاعيل. غير أن الفعل « سمعت » وإن نسب نحوا إلى فاعل يقوم به فإنه يتحمله و لا يفعله (خلافا لفعل البيت الأول من المقطع الأول إذ الفاعل هناك يقوم بالفعل نحوا وفاعلية). ومثل هذه الخاصية في هذا الفعل تلطف من وقعه على المفاعيل بل هي تجعلها مفاعيل شكلا فقط، وآية ذلك أنها اقتضت مفاعيل لم يكن وقعها عليها شديدا : فالصوت يتموّج فوق المروج والأعشاب، و لا يلحق بها أذى. والصدى يرنّ على سكون الغاب. إن علاقة الفاعل /المفعول بالمفاعيل اللّاحقة أبعد ما تكون عن التسلط والإفساد، لأن كلّا من الفواعل والمفاعيل اقترنت بصفات الرقة واللطف والحسنى « الصوت ـــ ساحر،متموّج » و« المروج ـــ فيح » و« الأجنحة ترفرف في الفضا »، ثم إن الحركة التي اقترنت بها حركة دائمة يدل على دوامها إسم الفاعل « متموج » والمضارع المستمر « ترفرف » و« يرنّ ».

ألفاظ هذين البيتين والعلاقات القائمة بينها متناسقة منسجمة طليقة تناقض البيت الأول من المقطع الأول والأبيات الخمسة المكونة لنص النداء فيه، فهي تنافي الظرف والنداء معا. في المقطع الأول أزمة وفي مطلع المقطع الثاني انفراج، وفي المقطع الأول تتداعى الأخبار بمبتدآتها وتفسدها بينما تزيد الصفات من ألق الموصوفات في المقطع الثاني. بل إن المقطع الثاني تفقد فيه الأدوات الواصلة دلالاتها المتعارفة. فكلمة « فوق » لا تلحق ضررا بما هو تحت، والأداة « على » ينتفي منها مفهوم الضغط.

على أن الذي ينفي نفيا نهائيا ظرف النداء ونصه إنما هو البيت الأخير المتضمن لنص الجواب، وهو بيت مهدت له عناصر الإطار بما أقامته بينها من علاقات التناسق والتآلف. افتتحت هذا البيت عبارة « الفجر » مطلقة التعريف تمحو الليل ومجازاته وتمحو الكواكب أيضا عندما تعمم نورها على الكائنات وتنزل به من السماء البعيدة إلى الأرض وتقحم الوجود في بداية طور لا سبيل للتراجع فيه. ويظهر الاحتفاء بالفجر في ما أسند إليه من فعل وصفة، فالولادة هنا ابتداء

لاقترانها بالابتسام والتهلل. والولادة من حيث هي فعل يشارك الفجر في القيام به، لكن المشاركة إنما تتم في أوضاع تخرج عن نطاق إرادته، هي أوضاع الكون من نقيضه، فاختتم البيت بظرف مكان.

II ــ من البنية إلى الدلالة :

تتبّعنا القصيد على هذا النحو يسلم إلى الوقوف على نتائج تهمّ علاقة بنيته بدلالته العامة.

فلقد أبرز التحليل أن بنية القصيد محكومة بحركتين أساسيتين : الأولى تناظرية تقوم على الوزن الواحد والقافية الواحدة وهي معطيات ضرورية للقصيد العربي العتيق، قيامها على أواخر الأبيات ترد كلها أسماء وعلى تكوّن القصيد من مقطعين يتشابهان في احتواء كل منهما على ظرف (كلام يحكي الأفعال والأحوال) وعلى خطاب (كلام يحكي كلاما). بل إن هذه الحركة التناظرية تشمل، أحيانا، الأبيات تأتي في صورة تركيبية واحدة، وتأتي ألفاظها متقاربة الدلالة إلى حد الاتفاق، والتناظر من صميم البناء الشعري لكثرة ما ينجم الايقاع فيه عن تكرار الصور التركيبية والصوتية الواحدة.

أما الحركة الثانية فهي حركة تقابل وتنافر، تنطلق من البيت الأول عندما يصطدم الأنا بالليل فيفزع منه إلى الكواكب، وعندما يطول استبداد عناصر التسلط والقهر بعناصر المسالمة والوداعة. وقد سيطر التقابل على بنية القصيد حتى قابل ظرف المقطع الأول ظرف المقطع الثاني، ونفى الجواب في المقطع الثاني نص النداء في المقطع الأول. ومن هذا التقابل خرج الجواب يطمئن الأنا مؤكدا على أن الأسوأ يؤول إلى الأحسن.

من حركتي التناظر والتقابل نطق القصيد بحقيقة تعزت بها الانسانية المعذبة طويلا وعبرت عنها بصيغ عديدة منها، في الفكر العربي الإسلامي، « إن مع العسر يسرا » و « اشتدي أزمة تنفرجي »... ثم تناولها الفكر الجدلي من الواقع وأرجعها إليه مقولة تحكم الوجود بأسره.. إنها مقولة النقيض يتولد عن نقيضه بالجدل.

لكن الشابي، وهو ينطق بهذه المقولة، أدرجها في المنحى الرومانطيقي الذي دان به سلوكا في الحياة ومذهبا في الابداع الأدبي. فليس في القصيد حضور

بشري آخر غير الأنا تتضخّم حتى تكاد تساوي الكون « الكون مصغ يا كواكب خاشع » (اتحاد الأنا المفردة بالكون الأشمل)، وليس في أبيات القصيد سوى عناصر الطبيعة وقد استحالت معبدا، مجسمات العدوان فيه : جبابرة الدجى، وبنو الأرباب، والغول المقدسة.. والمستضعفات فيه : حقل وروض، وعرائس الغاب.. وهذه االرؤية الرومانطيقية للموجود قد أحدثت في بناء القصيد هنة ظاهره في البيت الثالث لأن « الغول المقدسة » تبدو نافرة عن الاطار المتناسق المتقابلات :

حقل ≠ جبابرة.
روض ≠ بنو أرباب.
غاب ≠ حطاب.
نهر ≠ (غول مقدسة) ؟!

فالقاريء ينتظر شيئا آخر غير هذا العنصر، ويستغرب صفة القداسة تنسب إلى الغول.

على أن بنية القصيد ودلالته إنما يفهمان عند الخروج من النص إلى سياقه التاريخي، وهو خروج لا مفر منه و لا مهرب لأن الخطاب الأدبي يحمل بالفن فكرة تتعارض أو تنسجم مع أفكار أخرى في واقع الحياة.

قيل هذا القصيد في مارس 1933 وهو تاريخ حاسم على الأصعدة الثلاثة : العالمي والعربي والتونسي، مثلما هو حاسم في حياة الشابي الفنية نفسها.

على الصعيد العالمي برزت إلى جانب القوتين الأمبرياليتين القديمتين (فرنسا وبريطانيا) دكتاتوريات ثلاث هي نازية ألمانيا وفاشية إيطاليا وستالينية روسيا وشرعت تتسابق نحو التسلح محدثة تحويرا عميقا في موازين القوى. وكان الوضع العالمي شغلا شاغلا المثقفين التونسيين تتحدث عنه إبداعاتهم باللسان الفصيح والدارج وتركز خاصة على مكانة العالم العربي في هذا الوضع المتأزم.

على صعيد العالم العربي : انتهى دور الإصلاح النهضوي الديني تاريخيا وفشلت الارستقراطية الاقطاعية العربية في كل مهامها، وبدأت الطبقة الوسطى في التنامي مفرزة قيادات جديدة وأطروحات جديدة ومواقف من الحياة جديدة. واستطاعت هذه الطبقة أن تفرض سيطرتها على الجبهة الثقافية فانتصر التجديد على الاحياء، وكان مضمون التجديد حياة قومية وايديولوجية ليبرالية وحرية فردية

(ضد القديم الذي يقتل الحياة والفن). وبدأت الطبقة الوسطى تصبو إلى السيطرة على الجبهة السياسية إذ تكونت، في هذه الفترة، الحركات الوطنية بزعامة قادة ينتمون إليها (وكان القادة السابقون من الأرستقراطية في معظمهم). على صعيد البلاد التونسية شهدت فترة ما بين الحربين أبرز التحركات على مستويات عديدة. ففي السياسة ظهرت معالم الانشقاق بين الحزب القديم والحزب الدستوري الجديد (تكون هذا الحزب عام 1934 في شهر مارس) والطبقة الوسطى.

وفي الاجتماع كوّن محمد علي الحامي حركته النقابية فتعاون على قتله وقتلها الحزب القديم والاستعمار والأحزاب الموالية له. وألف الطاهر الحداد كتابه « امرأتنا في الشريعة والمجتمع » سنة 1930 ولحقه اضطهاد كبير ناصره فيه الشابي وقد كان له صديقا. وازدهرت، في الثقافة، حركة الصحافة والانتاج الشعري والقصصي. هذه التحركات حملت فرنسا على أن توفد وزير مستعمراتها « فِيَنُّو » إلى تونس للاطلاع على الوضع بحثا عن طرق للمواجهة. لكن الواقع الموضوعي وصل إلى حد من تمايز التناقض لا مجال معه إلى الاصلاح. فمن سنة 1881 إلى العقد الثالث من هذا القرن ارتفع عدد السكان الأصليين واستمر حشرهم في الأرياف وفي الأحياء العتيقة من المدن، وهي أحياء تفتقر إلى كل شيء لا ترى فيها، على حد عباره محمود بيرم التونسي، وكان مقيما في تونس آنذاك، : « إلا مغازة مقفولة أو جنازة منقولة » بينما يحيا الأجانب في الأحياء الأوربية بشوارعها الواسعة ومغازاتها العامرة وأماكن لهوها.

في هذا الواقع انتصر الشابي للفجر وأكد أن الليل إلى زوال.

على مستوى حياة الشابي الفنية : يجب أن نتذكر أن الشابي كان شاعرا مغمورا في تونس، فبعد ما أجرت إحدى الصحف استفتاء عن أبرز الشعراء التونسيين لم يكن الشابي من بين الفائزين بالتقدير. وأقدم على إلقاء محاضرة في أحد الأندية الأدبية فألفى القاعة خالية. وكان الشابي يشعر بالغبن فبعض قصائده ألفها من مثل هذه الحوادث. إلا أن مجلة « أبولو » المصرية قد نشرت له قصائد ورشحه أبو شادي لأن يضع مقدمة لديوانه، فبدأ يشتهر في الشرق، وفي تونس. ومعنى ذلك أن « الفجر » بدأ يولد باسما بالنسبة إليه.

هكذا نجد في القصيد وضعين متقابلين : أحدهما اتسم بسيطرة الليل فاستقر على تسلط الاستبداد بالمسالمة. والآخر امّحت منه عناصر الاستبداد تماما وتآلفت فيه العناصر وتناسقت. ومن الوضع القديم خلص الوضع الجديد.

النـص : 3

القراءة والنصوص، أو جدليـة الحد والانعتاق

« وليس اطالب فيه جديدا من المعاني
طريفا، لأنه ليس عندي أطرف مما ينشأ في نفس
القارىء عند مطالعته مـن الأفكار والمشاعر.. »
المسعدي يخاطب القاريء ممهدا لـ « حدث أبو
هريره قال »

من المعتقدات التي انبنى عليها شرح النصوص الأدبية أن للنص معنى معينا واحدا هو المعنى الذي يتعيـن على الشارح أن يظفر به لأنه المعنى الذي كان الكاتب قد قصد إليه. وكان لهذا المعتقد أثره العميق في الدراسة الأدبية، فقد دأبت طائفة كبيرة من الشارحيـن، في مرحلة التأثر بالنزعة التاريخانية القديمة خاصة، على طلب فكرة الأديب من حياته الخاصة تُفحص جزئياتها الدقيقة، ومن وقائع عصره يُجوَّد فيها النظر، حتى باتت غالبية الشروح ضربا من ضروب إسقاط المعارف التي تحصل من خارج النص على النص.

وعندما حققت علوم إنسانية وصحيحة كثيرة ذلك التطور المشهود الذي أصبح شرح النصوص الأدبية إزاءه ممارسة على غاية من السذاجة والتقادم، أقبل عدد وافر من الشارحيـن على تطوير مناهجهم. غير أن ذلك المعتقد القديم ظل مسيطرا على الدراسة الأدبية، إذ بقي همّ الشارح أن يستعيـن بما حققته العلوم المختلفة من مكاسب مفهومية ومنهجية، على إدراك المعنى الذي أثبته كاتب النص في النص.

ولكـن البحث في النصوص الأدبية، وهو يتعمق ويتهذب ويستعيـن بشتى العلوم والمعارف قد انتهى إلى شيء من الاقرار بأن النص الأدبي لا يشتمل على معنى واحد معيـن، بقدر ما يشتمل على عديد المعاني؛ وإذا جودة الأدب تكاد تسند، عند طائفة من الباحثيـن، إلى قدرة النص الأدبي الواحد على تقبل التأويلات الكثيرة. ومهما تكـن الحجج والبراهيـن الدالة على وجاهة هذا الرأي، قوية متماسكة، فإن المحيّر فعلا هو أن تتوفر للنص الأدبي الواحد في المرحلة التاريخية

الواحدة شروح تتباين إلى حد التنافر أحيانا، وتكون، مع ذلك، مقبولة سديدة كلها صائبة.

وإذا كنا قد ألفنا أن نشاهد الباحثين يدارون مثل هذه الحيرة برد التباين بين الشروح المتعددة للنص الأدبي الواحد، إلى ما بين الشارحين أنفسهم من تباعد في المنازل الاجتماعية والعقائد والمواقع الحضارية، وهي مؤثرات لا سبيل لأن يبرأ منها التعامل مع الآثار الأدبية، فإن الذي بقي يحتاج إلى مزيد من كثير التأمل والتدبر إنما يتناول طبيعة النصوص الأدبية كيف تؤهلها لتقبل القراءات المتباينة، وطبيعة العلاقة بين القاريء والنص كيف تُنتج التأويلات المختلفة ؟!

في سياق البحث المعمق في هذه القضايا أصبح الباحثون يتدارسون، بشيء من الالحاح، مسائل شديدة التنوع والتشعب، فهم يتساءلون، مثلا، عن القاريء ما إذا كان يقرأ النص الأدبي بالطريقة نفسها التي يقرأ بها سائر النصوص التي تعرى من الإتصاف بالأدبية، وعن قراءة النصوص الأدبية بأي شيء تختص وتتميز عن قراءة غيرها من النصوص، وعن الغاية من قراءة النص الأدبي ما عساها تكون ؟!

ولقد اعتنت طائفة من الباحثين، في هذه السنوات الأخيرة، بتحليل العمليات التي يتدخل بها القاريء في النص عند الإقبال عليه بالقراءة، واستقرت الآراء، عندهم، على مجموعة من النتائج مهما تكن من أمر البداهة، فإن أثرها عميق في فتح آفاق من البحث في الظاهرة الأدبية، لم تلق، في متعارف الدراسات، حظها من العناية.

ومن هذه النتائج أن القاريء ليس، بأي حال من الأحوال، سلبيا في تعامله مع النصوص، بل هو، خلافا للمعتقد الشائع خطأ بين الناس، يبذل حيال النص مجهودا لا يخلو، في معظم الأحيان، من إرهاق. فالقاريء يقيم، دائما وأبدا، مع النص حوارا ينتهي إلى إنتاج معنى من المعاني[4]؛ ولكن الحوار الذي يقوم بين القاريء والنص يختص بخصائص معينة. من ذلك مثلا أن صلة القاريء بالنص تختلف اختلافا جوهريا عن صلته بلوحة مرسومة أو قطعة موسيقية أو أي إنتاج لأي نشاط من تلك الأنشطة التي اعتاد النقاد أن يقيموا بينها وبين الآداب علاقات المقارنة. والسر في ذلك أن الشيء الجميل تشاهده، إذا شاهدته، شيئا قد اكتمل وتم الفراغ من إنشائه، في حين أن النص لا يصبح شيئا قابلا للمشاهدة إلا بفعل القراءة ومن خلالها. ثم إن الشيء الجميل إنما تشاهده وأنت خارجه دائما،

أما النصوص، فأنت دائما وأبدا في تضاعيفها. إن الشيء الجميل يُشاهد إذن وقد بُنيت أركانه بناء نهائيا واستوى بفعل الفاعل الذي أبدعه، أما النص فأنت الذي تبني أركانه أولا وأنت الذي تشاهده شيئا مكتملا مسوّى بعد ذلك. ومن هنا كانت علاقة المرء بالشيء الجميل علاقة استهلاك وتلق سلبي، فوراءه الآخر الذي أبدع فصاغ الرؤيا وحدد معالم القراءة لإدراك المعنى الجاهز، أما علاقة المرء بالنص فهي علاقة إنشاء وإبداع، فالنص لا يتشكل شيئا إلا إذا أقحم فيه القاريء ذاته إقحام خلق. وعلى هذا الأساس كان إسهام القاريء في صياغة النص وتحديد نطقه وصمته أمرا من خاصيات العلاقة القائمة بين القراء والنصوص، وهذا هو حد القراءة الذي بدأ ينتشر في هذه الأيام.

ومن هذه النتائج أن القاريء، عندما يتناول النص بالقراءة، يقوم بترجمته إلى الحياة اليومية ويسعى إلى تنزيله في مألوف ملموساتها، فالألفاظ، عنده، كناية عن الأشياء والمفاهيم، ونظمها في تراكيب شائعة أو مبتدعة فعل تعبيري يرمي إلى الإبلاغ. إن القراءة إذن ضرب من ضروب فك الرمز في العلامة وإدراك للمفعل التعبيري وتلمس لمقاصده؛ وهي، في تقيدها بالمدلول الحرفي للألفاظ والتراكيب وفي صلتها بملموسات الحياة اليومية مرجع قياس، قراءة نفعية عملية تحيل، في الغالب، على المتسبب والمسؤول، وتحرض على اتخاذ الموقف ورد الفعل. إن القاريء إذن يسعى، دائما وأبدا، في اتصاله بالنص إلى الخروج منه بمحصول نفعي هو، في جل الحالات، دعوة إلى العمل وحث عليه، غير أن هذا العمل إنما يحصل خارج النص، أي في مجال الحياة اليومية.

حديث البعث الاول

« سنعلم يوم نُبعث من بين الأموات..»
(إبسان)

حدث أبو هريرة قال :

جاءني صديق لي يوما فقال : أحب أن أصرفك عن الدنيا عامّةَ يوم من أيامك، فهل لك في ذلك ؟ فقلت : إن وجوه الانصراف عن الدنيا كثيرة، وأحب أن تُعرِّفني أيَّها اخترت لي. فقال : أخفَّها وقعا على النفس

وألذَّها مساغا. قلت : إني أخاف أن يكون انصرافا ليس بعده عَوْد، ولستُ متهيئا للرحيل. أفلا سبيل إلى الإفصاح ؟ قال : لا. وضرب بكفِّه على كتفي. قلت : إذن يكون ذلك متى ؟ قال : غدًا.

فلما كان من الغد سبق الفجرَ إليّ. وكنت لا أعهده مبكارا. فاستغربته في تلك الساعة وقلت : هَمَمْتُ أن أُقسم أنك لم تبكّر كيومك قط. ما الذي عجَّل بك ؟ قال : ننصرف لساعتنا. قلت : مهلا يا عافاك الله. فإني لم أتوضأ وقد تبيّن الخيط الأبيض من الخيط الأسود، نتوضأ فنصلي ثم ننصرف. فقال : لو فعلنا لفاتنا خير كثير. دعِ الصلاةَ اليوم فالله غافرها لك، ولنذهبْ فليس منه بدّ. فلم أجد إلا القيامَ معه. فقمت وأنا أستغفر الله وأصلح من ثيابي. فذهب بي إلى بيته، وكانت بفنائه نجيبتان مُرحَّلتان، فقال : اركب هاته. ففعلت وركب الأخرى.

ثم خرجنا من مكة وانصرفنا عن طريق القوافل، وسرنا سيرا حثيثا حتى أصبْنا الرمال وجعلت النجيتان تغرسان وتقلعان فإذا خطاهما لينة عذبة كأنها مسٌّ خفيف، ونحن نُصوِّب ونُصعِّد من كثيب إلى كثيب. وكنا في غوْرٍ إذ قال : الآن نترجّل. فقلت : والله ذاك ماكنت أريد، فقد أخذ مني الرملُ ولونه ولطفه. ثم ترجّلنا وأنخْنا راحلتينا وعقلناهما وجلسنا على الرمل. فجعلت أضرب برجلي وأقلب يدي فيه فأجد منه كمس لطيف النهود، وكانت قد نامت فيه برودة الليل فهو كاليقين بعد الحيرة. وصاحبي مستلقٍ مُصيخٌ كأنه يتوقع سمعا.

ومضت ساعة. ثم إذا هو يومىء بيده أن اصْعَدْ في الكثيب. فصعدت فرأيت على رأس الكثيب المقابل من وجه الشرق شبحَين. وكان عاليا فكأنهما على صفحة السماء المبْيضّة. وقال لي صديقي : انظر و لا تتكلم. وتبيّنْتُ الشبحين فتبيّن لي فتاةٌ وفتى، في زي آدم وحواء، ممدودان جنبا إلى جنب متجهان إلى مطلع الشمس، وكانت على وشك البزوغ فالمشرق كلهيب النار.

ثم بدت من الشمس بوادرُ نور. فإذا الفتاة ارتمت وقامت كأنها الظبية أحست بالنبل. وجعلت تَهُمّ بالشرق فلا تخطو إلا خطوةً، ثم تتراجع وترسل يديها إلى السماء والشمس، كأنها تروم أن تدركهما، ثم تتراجع بهما في هيئةٍ من

الرقص كأنها الغصن يهزّه النسيم وسكنَتْ طرفةَ عين. ثم عادت في الرقص إلى مثل حركاتها الأولى. فرأيتها لساناً من الرمل قائمةً على رأس الكثيب، وكأنها وُلِدتْ منه أو ذابت فيه. فهي رقيق الرمل يجري بين الأصابع. وأرسلَتْ إلى ذلك صوتَها بالغناء. فكان يترقرق في حلقها، ويرق لرنين يديها وثدييها وكامل جسدها، ثم يتراجع بتراجعه حتى إخالُه سكن. ثم تعود فترقص وتغني

سلامٌ على الرُّوح يَسري على يُسْرِ
سلامٌ على النُّور سلامٌ على الفجرِ

حتى كأنَّ صوتَها ورقصها في الاندفاع والتراجع ابتسامةُ السرور أوّلَ نشأته. ثم سكنت ويداها إلى الشمس البازغة وإحدى رجليها مرسلة كالرمح المُصوَّب في الهواء، كأنها تهم أن تطير، فكأني بها قد انفصلت عن الأرض وطارت. ثم انفجر صوت مزمارٍ في قوة وروعة. وارتمت الجارية ترقص في سرعة وشدة. وإذا المُزمِّر الفتى، وقد قام فبدا على وجه السماء المشتعل كالصنم الحيّ. وجعلت الفتاةُ تدور أو تقف، وتقوم أو تهبط، فتقع في هيئة الساجد فإذا هي قائمة، أو ترتفع فإذا هي ساجدة. فكأنها دخانٌ كاذبٌ وسرابٌ خُلَّب أو خفةٌ و لا جسد. ثم انقضت من صوت المزمار قوّتُه. فارتدَّ رقيقا حتى كأنه وحيٌ من الله أو همسُ الشياطين. وسكنَتْ عن الجارية سرعةُ الرقص، فصارت تتثنى بتثني الصوت وتتهادى لتهاديه وتُبطيء الدوْرَ لبطئه، حتى رأيتُها أصبحت ذوباً في الهواء أو سَكَنَها نفَسٌ من النسيم فهي في لينه.

ودام ذلك ساعة، فرحت له اريحية عذبة، وصرفني عن صديقي وهزني الطرب. حتى كدت آخذ في الرقص من حيث لا أشعر. ثم دقَّ الصوت حتى سكن. وإذا الفتى قد وثب إلى الجارية ورفعها من خصرها فبدت على يديه ممتدَّةً في الهواء ويداها مقرونتان في هيئة المقبل على البحر أن يغوص فيه، والشمس ناشئة تكسوها، ثم حطها الفتى إلى الأرض فتعانقا وصوّبا في الكثيب يرقصان معا، حتى حجبهما عنا.

ثم التفتُّ إلى صديقي فإذا هو يبكي أحرَّ بكاء. فقلت : والله إنك لغريب الأطوار، أتبكي وما في الأمر غيرُ الفرح ؟ فقال : اتعلم يا أبا هريرة ما قصتهما ؟ قلت : لا والله وإن بي لشغفا إلى ذلك. فقال :

ضلت لي مرّةً نجيبةٌ كانت أحبَّ إبلي وأحسنها عندي. وافتقدتها فذهبت أقصُّ أثرهَا، وكانت الساعة الضحى، فإذا هي قد قطعتْ مسافات حتى وقعتْ على ماء هو وراء هاته الكثبان. فأتيتُه فرأيت تينا وعنبا وخيرا كثيرا. وجُلْتُ فيه فلم أجد به حيّاً. وذهبتُ اتبيَّن أثر الناقة حتى وصلتُ عريشا من سعف النخيل، يجري بقربه ماء وفي الماء تين وعنب. ثم إذا أثر إنسان أو اثنين. فبينما أنا أستغرب ذلك وأفكر في من يكون على هذا الماء وليس له بيت، إذ سمعت غناءً. فصرفت وجهي إليه، فعنَّا لي منحدِرين من كثيب وهما يرقصان ويلعبان ويغنيان. فلما قربا مني وجدتهما عاريين، وكدت أراهما من الشياطين، ثم سبقَتِ الجارية صاحبها إلي. فأقبلت علي في خفة الهواء، فأخذت بيدي فأنزلتني عن راحلتي وهي لا تنفكُّ تغنّي. وكانت والله في حسن الصورة وإشراق البشرة فيما لم أر مثله قط. ثم أرادتني وقالت : كن زهرةً وغنِّ. فلم أتمالك والله عن الضحك وقلت : ما لك ؟ أجنت ؟ دعيني. وتراجعتُ تخلُّصا منها. فتركتني، وطفقت ترقص وتغني ويغني الفتى وأنا أنظر، حتى دخلني في ذلك طرب شديد. وأدركت أنه سلامٌ وترحيب، فاستأنست وقلت : والله لا أنصرف أو أعرف قصّتهما. وذهب عنيّ أمر الناقة. فبقيت حتى سكنا.

ثم جلسا واجلساني، وجعلا لحْما مشويا وتمرا وعنبا وتينا بين يديّ. وقالا : كُلْ هنيا فهي سرورٌ كلها. ثمّ تحدثنا، فإذا هما على أدب كثير، يرويان من الشعر ويقولانه ويقصان من أيامنا ويصنعان على البديهة من الأصوات ما لم أسمع والّله أمتعَ منه. فسألتهما في انقطاعهما عن النّاس، فقالت الجارية : دُعِي الناسُ فلم يأتوا ودُعِينا فجئْنا. فأقبلتُ على الفتى كالمستفسر. فقال : نعم. دعوة الدنيا، دعوة الكون. ترى هذه الأشجار وهذا الماء وهذا النور وهذا الفضاء وهذا الخلاء ؟

ثم قاما عني. ولم يسكُنْ بهما الرقصُ و لا الغناءُ و لا الجذَلُ وأنا أتمتع بالنظر إليهما، حتى مضتْ لنا في ذلك ساعة. ثمّ ذكرْتُ شأني، فانصرفتُ وصوتاهما يشيِّعاني بما لن أنساه أبدا من بديع الغناء. وقد أكلا ناقتي وآكلاني منها فما كان فقدانٌ أطيبَ من فقدانها.

وقد ذكرتُهما بعد ذلك كثيرا، وعدُت لاستماعهما والنظر إليهما خلسة أياما، حتى نشأ لي منه في النفس كالشوق إلى الجنة وكرهت حياتي بين الأموات.

وسكت صديقي، فإذا هو قد عاد إليه البكاء وكان سكن عنه. ثمّ قمنا وعدنا إلى مكة.

وبقيت عامّة يومي مصروف البال إلى أمر الجارية وفتاها وشأن صديقي فيهما. فلما كان من الغد جمعتُ عزمي وأعرضْتُ عن الدعوة وعدتُ إلى الصلاةِ فقضيتُها واستغفرتُ الَّله. وكان آخر عهدي بصديقي. فقد سألت عنه بعد أيام فإذا هو قد أخذ جاريةً جميلة وترك أهله وذهب إلى حيث لا يعلم أحد...

فذهب ذلك بما تصنَّعْتُ من العزم، وكان البعث.

النصّ الأدبي والقراءه النفعية :

اذا أقبلنا على هذا النصّ بالقراءه النفعية ألفينا به متحدثا يروي حادثة كان فيها الطرف المتفرج، فشأن أبي هريرة إذن هو شأن أي انسان يتحدث عما يمر به في الحياه اليومية من مألوف الوقائع وغريبها، وذلك يعني أن مواقع النظر في هذا النصّ إنما هي تلك المواطن التي نُعْنَى بها عادة في ما تنافى من مألوف القول، والتي تكاد تنحصر في اعراب الكلام وموافقته للمقام ومقاصد المتكلم منه.

وهذا الخبر يتكوّن عند التأمل، من الأفعال التالية : يقبل على أبي هريرة صديق له يدعوه الى أن يخلي له يوما من أيامه. يتردد أبو هريرة ثم يقبل الدعوة. في اليوم الموالي يتحول أبو هريرة مع صديقه الى مكان ما في الصحراء غير بعيد عن مكة فيطلع على فتى وفتاة في زي آدم وحواء يرقصان فجراً. ويذكر الصديق لابي هريرة أنه خرج يطلب ناقة له ضلت فوقع على هذا المكان وشاهد هذا المشهد. وبعد العودة الى مكة يعلم أبو هريرة أن صديقه اصطحب معه جارية وارتحل، فلا يتوانى هو أيضا عن الرحيل.

إن تأليف هذه الوقائع على هذا النحو الذي يتقيد بالأفعال في دلالتها الحرفية لا ينتج معنى من المعاني متماسكا يحيل على موقف يتخذه القارىء أو على فعل يقبل عليه. فليس، في ظاهر النصّ، أكثر من أن يتجاوب القارىء مع شخصية أبي هريرة هذه التي تتراءى مطمئنة الى إسلامها رضية الاقبال على شؤونها اليومية في دماثة خلق وجودة منطق. أو أنّ القارىء قد يقف على شخصية الصديق هذه الغامضة المدلّة على أبي هريرة الملحة في الطلب وفي الاسراع، والمستخفة، الى حدّ ما، بتعاليم الدين، والمقبلة على البكاء أقبالا محيرا، فيستلطفها أو يستهجنها حسب المعسكر الذي هو فيه. ثم إن القارىء قد يشدّ الى وصف الرمال والى تشخيص الرقص فجراً، وقد يعجب لوجه الغرابة في أمر الفتى والفتاة... ولكن هذه العناصر جميعا لا تأتلف حول رابط آخر سوى الخبر يرويه أبو هريرة في قالب حادثة غريبة حصلت له مثلما تحصل لسائر الناس في رتابة أحوالهم وقائع لا تخلو من عجب، فلا توظّف إلا في ذلك الاستثناء اللطيف الذي يخرق المألوف الى حدّ متلطف يسود بعده المألوف من جديد.

والذي نخرج به من ممارسة هذا النصّ هذه الممارسة، مهما قلّبنا في اطارها النظر على وجوهه، أن القراءة النفعية، إذا تناولت نصًّا أدبياً، تقصر عن إدراك مقاصدها. فالقارىء لا يتبيّن بها الموقف الذي يدعو اليه النصّ، ولا يتعرف على الفعل الذي يدعو اليه، ولا يضع اليد على مقاصد الكاتب منه، ولا يقدر على جعل وقائعه بسبب ظاهر من ملموسات الحياة اليومية ومجرداتها

ولا يمكن، من جهة أخرى، أن نردّ قصور القراءة النفعية عن أداء وظيفتها الى عاهة ما في هذا النصّ الأدبي أو الى عيب فيه، فألفاظه مستقيمة معجما، وتراكيبه صائبة نظما، ومجازاته مستساغة مألوفة بلاغة، ووقائعه متلائمة مع السياق الذي سردت فيه، ومع ذلك يظل المعنى مغيّبا، ومقصد الكاتب مخفيا، والموقف متحجبا، والمدعوه مستورة.

ومن هنا يمكن أن نقرّر أن النصّ الأدبي إذا قرىء تلك القراءة النفعية التي تتقيد بالمداول الحرفي له امتنع عن الإبلاغ والأداء، ورفض القيام بوظيفته، فلا هو يقبل الترجمة الحرفية الى ملموسات الحياة اليومية ولا يتجاوب مع قيمها، ولا هو يفصح، بيسر، عن مقاصد كاتبه منه، ولا يدعو الى اتخاذ الموقف أو القيام بفعل ما خارج النصّ في معترك الحياة (2).

النصّ الأدبي والقراءه الأدبية :

يكفّ أبو هريرة، في هذه القراءة، عن الدلالة على شخصية أبي هريرة، ويكفّ الصديق عن الدلالة على صديق أبي هريرة ودليله الى المشهد، ويكفّ الخروج ووصف الرمال والرقص عن الدلالة على الخروج ووصف الرمال والرقص؛ وإنما هي قيم ومفاهيم تتجسد في الأسماء والأماكن والأشياء وتتداخل في علاقات التناسق والتنافر ليتشكل منها معنى من المعاني ينتج عن تأليف يضعه القارىء لها

فأبو هريرة، في هذا الفهم مثلا، علامة لغوية لمجموعة من القيم تتمحور حول فهم للعالم وموقف معين منه، إنه تعاليم الإسلام تُقبل ويتمّ التمسّك بها دونما حيرة أو بذرة تسآل؛ وإنه الإقبال باطمئنان على شؤون الحياة في الاطار الذي حدده الشرع للسلوك الفردي. لذلك جاء أبو هريرة ساكنا في المكان فالصديق هو الذي يجيىء اليه، وساكناً في الفعل فالصديق هو الذي يلقي اليه بالدعوة. ثم إن أبا هريرة يتردد في قبول الدعوة، ففعله واقع عليه، من باب التمسك بالاستقرار في الواقع ومن باب التعلق بدنياه : « واست مهيئا للرحيل ». وهو الى ذلك يكثر، نسبيا، من الاستغفار ويتحفظ من التورط في القمم. إن شأن أبى هريرة إذن هو شأن الانسان عامة ينزل في هذا العالم فيغرق في نظام من القيم المتماسكة يلقنها تلقينا حتى إذا تمكنت منه انتظم سلوكه فيها وتجسدت فيه فابسته.

أمّا الصديق فإنه رغم انتمائه، سابقا، إلى العالم الذي يمثله أبو هريرة، يجسم قيما أخرى وموقفا من العالم آخر، وهي فيم تسعى متكتمة إلى أبي هريرة « أفلا سبيل إلى الافصاح » وتقتحم عليه سكونه واطمئنانه بدعوة يكتنفها الغموض وتحيط بها الألغاز. ولكنها دعوة تعد بالمسرّة فتغري وتغرق في السريّة فتخيف. ويتردد أبو هريره بين الإقبال والإعراض حتى إذا أقبل على ما دعاه صديقه إليه أقبل كالمرغم المكره.

وتبعا لذلك يصبح للخروج معنى آخر غير المعنى الحرفي له، ويكتسب الإطار الجديد معاني تجانس معنى الخروج وتزيده تأكيداً. فأبو هريرة يخرج من عالم معيّن تحكمه قيم معينة إلى عالم آخر ينافي الأول ويجافيه. وما أن شرع أبو هريرة في التحرك حتى بدأ يتحلّل من قيود العالم الأول ويتهيأ، تدريجيا، إلى استقبال العالم الجديد. فهو في مكة « يصلح من ثيابه » لأن عالم مكة هو عالم التكلف

والتظاهر والمشقة، وهو في الصحراء يلعب بالرمل لأن عالم الطبيعة هو عالم التلقائية والعفوية والأصالة. وهو في مكة بلا حسّ يمثل دوره، أما في الصحراء فتستيقظ منه الحواس، « فقد أخذ منّي الرمل ولونه ولطفه ».. وعندما يشاهد الرقص يستبدّ به الطرب فيخلع عنه رداء التزمت ويكاد يشرع في الرقص.

والذي يدلّ على أن للخروج، في هذا النص، معنى آخر غير المعنى الحرفي له، أن التقابل تامّ بين عالم مكة (الذي خرج منه أبو هريرة) وعالم الواحة (الذي خرج إليه أبو هريرة).

عالم مكّة هو عالم :	≠	عالم الواحة هو عالم :
ــ العمران	≠	ــ الخلاء
ــ المجتمع	≠	ــ الطبيعة
ــ الحضارة	≠	ــ الفطرة
ــ الإسلام	≠	ــ الوثنية
ــ الأخلاق	≠	ــ الاباحة
ــ التزمت	≠	ــ السرور
ــ الجنة الموعودة	≠	ــ الجنة الموجودة

وفي آخر هذا الفهم يصبح أبو هريرة ممثلا للعالم الاسلامي تجمد فيه دواليب الحركة فيضحي ساكنا يفني الحياة انتظاراً للجنة، ويصبح الصديق سببا لعالم آخر يقتحم على أبي هريرة سكونه واطمئنانه وصلاته وانتظاره فيدك عليه ذلك كله دكا. ولقد تمكنت الدعوة من الصديق أولا ثم من أبي هريرة ثانيا لأنها خاطبت فيهما الحسّ، ومتع الحسّ في المفهوم الاسلامي، تؤجل و لا تلغى (كل المحرمات في الأرض مباحة في السماء) ولأنها خاطبت فيهما الفكر أيضا : أيكون ما دونه الصوم على الحياة ويوم القيامة وأهوال الحساب موجوداً في مكان قرب مكّة تخطئه طريق القوافل دائما ؟! أتكون سبل الفكر المطروقة إلى الحياة قد أخطأت الطريق إلى الحياة فأفضت على الموت ؟!

والذي نخرج به من هذا المثال أن قراءة النص الأدبي[4] لا تستغني، بحال من الأحوال، عن التأويل. غير أن التأويل لا يصبح ضرورة لازمة إلا عندما يفطن

القارىء إلى أن قراءة النص الأدبي قراءة نفعية لا تجدي شيئا. أي أن القارىء يحاول وصل دلالة النص الحرفية بالواقع الملموس، ويجرّب نقله إلى الحياة اليومية، ولكن المعنى المتماسك المتناسق يظل ممتنعا عن التشكل. وعندما يعجز القارىء، وهو يتقيد بالدلالة الحرفية، عن تبين الموقف من النص وعن الظفر بدعوته إلى الفعل، وعن الحصول على مقاصد كاتبه منه، يجري عليه عملا تأليفيا فيصل العلامة بالعلامة ويقرب الامارة من الامارة حتى يفك من الرمز أغلاقه. وهكذا فإن القراءة سعي، شاق أحيانا، إلى إنتاج المعنى المتناسق من عناصر متناثره ينطوي عليها النص و لا يبوح بها إلا تدريجيا. وفي هذا السعي يتعاون كل من القارىء والنص على إنتاج المعنى المتضمن للموقف والمدعوة إلى الفعل ولمقاصد الكاتب.

ولأن إنتاج المعنى إنما يتم بتعاون طرفين هما القارىء والنص، كانت القراءات المتعددة للنص الواحد قابلة لأن يختلف بعضها عن بعض. فليس في النص الأدبي إذن معنى واحد هو المعنى الذي قصد إليه الكاتب، وليس في ذهن القارىء معنى واحد مسبّق هو المعنى الذي يسقطه، كيفما اتفق، على النصّ. وإنما يستثير النص القارىء ويحثه على طلب المعنى المتناسق بالامتناع عن البوح به، فيطلب القارىء ذلك المعنى ويسعى إليه مستنيرا بما في النص نفسه من أمارات تدلّ عليه حينا وتمعن في ستره حينا.

ولما كان النصّ، بما فيه من إشارات وعلامات وغموض وامتناع عن الجهر المباشر الحرفي بالمعنى الجاهز، على صلة ما بالسياق الذي نشأ فيه ابتداءً من ذاتيات الكاتب إلى خصائص الوضع الاقتصادي والاجتماعي والثقافي، إلى وظيفة الابداع الاجتماعية وخاصياتها، ولما كان القارىء أيضا على صلة ما بالوضع الذي يقرأ فيه انطلاقا من ذاتياته ومعارفه وأدوات عمله، ونظام القيم الاجتماعية والجمالية التي يتفاعل معها، كان من الطبيعي أن تختلف القراءة عن القراءة والنص واحد.

ولكن إنتاج المعنى المتناسق من الحوار الذي يقوم بين القارىء والنص الأدبي لا يتم بأقل من عمليتين متناقضتين :

فالنص الأدبي، مهما كان على صلة بالسياق التاريخي الذي ظهر فيه، يتعهد في ذاته شيئا من الامتناع عن المباشرة في الاتصال الحرفي بالحياه اليومية،

وينطوي على غموض يقلّ ويعظم انغلاقا. وهو يسعى، بذلك، إلى التمرد على الانحصار في معنى من المعاني معيّن، ويتجاوز كلما كان على حظ وافر من الجودة، أصناف الحدود التي يحاول القراء إن يحدّوه بها. إن النص الأدبي، في جوهره، تمرد مستمر على الابلاغ المباشر الخَلِق، وعدوان مطرد على الشائع المفلول المهترىء من صيغ التعبير. وليس من سلطة، مهما عتت، بقادره على خنق طفرة التمرد والحياه فيه..

أما القارىء، فإنه يحاول، مسلحا بالمعارف التي يتيحها له السياق التاريخي وبالمعلومات المختلفة يستقيها عن الأديب وزمانه، وبصنوف المفاهيم والمناهج، أن يُنطق النص الأدبي بمعنى متماسك متناسق يقبل النقل إلى الحياة اليومية و لا يرفض التجسم في ملموساتها الواقعية. إن القارىء يحاول، جاهدا، أن يرد النص الأدبي إلى شيء من « المألوفية » تؤهله، عنده، لأن يحث على رد الفعل أو اتخاذ الموقف أو القيام بالفعل. إنه يطلب من النص نفعا.

إن النص الأدبي إذن يتعهد في كيانه رفض القراءة النفعية، وإن القارىء يرفض منه هذا الرفض، ويحتال، بالتأويل، على أن ينتج من النص وبواسطة النص المعنى المتماسك المتناسق يواجه به الحياه اليومية. لهذا كانت العلاقة التي تقوم بين القارىء والنص الأدبي **جدلية** في جوهرها.

فالقارىء يقبل على النص الأدبي منساقا مع « الامتاع الجمالي » لا تبرأ منه الآثار الأدبية بقدر ما يتبرأ من طرائف المائدة ولطائف الجسد[5]، فيبدع منه معنى متماسكا ينحت به كيانه ويؤنِّسُ ما استلب منه من عالمه أو استوحش منه، والنص الأدبي يتيح للقراء « متعة الابداع » ونفع الابتداع، ولكنه يتمرد، دائما، على ما يضعونه له من تحديدات.

والنص الأدبي لا يتمرد على القراءات التي توضع له لأن تجدد السياقات التاريخية وتنوع المواقف والمذاهب والعقائد، وتطور وسائل البحث والمعالجة تتخطى التقييدات الشهرية التي يحاول القراء الأذكياء أن يغلوه بها فحسب، وإنما يتمرد عليها لأنه، في جوهره، رفض دائم وانعتاق مستمر. في النص الأدبي يتمرد الابلاغ على الابلاغ المقنّن، ويتمرد الابتداع على الاتباع. وتلك هي وظيفة الأدب الاجتماعية. وهي وظيفة لا تنحصر في الامتاع الاستهلالي، وإن كان الأدب الفذ لا يخلو من

امتاع إبْدَاعِي، و لا تتجسم في التعليم، وإن كان الأدب لا يخلو أيضا من « التعليمية »، لأن الامتاع والتعليم سواء افترقا أو اجتمعا، وظيفتان ثانويتان في النصوص الأدبية. أما الوظيفة الأم، تلك التي نلمسها في الآثار الرائعة التي تموت سياقاتها التاريخية وتموت المعايير التي قوّمت بها، وتبقى، مع ذلك، حيّة تستثير الأذهان وتدعوها إلى البراز، فإنها وظيفة انعتاق دائب وتحرر دائم.

الاحـالات :

(1) ــ من الذين اهتموا بهذه المسألة : Ingarden وIser في سنتي 1931 و1976. يراجع ذلك في مقال : Le fonctionnement du texte, in Théorie de la Littérarture, œuvre collective, présentée par A. Kibédi Varga, Paris 1981.

(2) ــ عندما يعجز الباحث المقتصر على القراءة النفعية عن تبين « معنى » النص الأدبي يدعو إلى قراءة « ما بين السطور »، ولما كان ما بين السطور بياض أدركنا أنه يقرأ خاطره أو تأويله الكلام لا يفهم حرفيا معناه.

(3) ــ قرىء كتاب المسعدي « حدث أبو هريرة قال » قراءات عديدة منذ صدرت طبعته الأولى سنة 1973، ولكن القراءة التي اشتهرت له هي تلك التي أذاعها الأستاذ بكّار في طلبته. وعلى هذه القراءة عوّلنا في كتابة هذا الكلام، وما زال نص الأستاذ بكّار مخطوطا رغم أن ما فيه هو الرائج الشائع في أوساط التعليم والثقافة بتونس.

(4) ــ ما زال مفهوم « الأدبية » مكتنفا بالغموض رغم كثرة الأبحاث التي رمت إلى استجلاء معالمه، ولكن الذي يمكن أن نذكره في هذا المقام أن النصوص التي تستدعي التأويل استدعاءً على حظ أكيد من الأدبية.

(5) ــ مرّ مفهوم « الامتاع الجمالي » بمرحلتين كبيرتين في تاريخه، فلقد وصل بينه الاقطاع والبرجوازية وبين متعة الجسد والمائدة حتى كان رد التقدميين على هذين الطبقتين قائما على الطعن فيه دون كثير من الروّية. ويبدو أن هذا المفهوم بصدد الرجوع إلى الاعتبار عند « يوص » « Jauss » وأضرابه من الباحثين.

فهرس

مؤسسة بنشرة للطباعة والنشر «بنميد» 5، زنقة مستغانم ـ الدار البيضاء



مؤسسة بَنْشَرَة للطباعة والنشر
« بنميذ »
5، زنقة مستغانم ـــ الدار البيضاء

الايداع القانوني رقم 89 /84